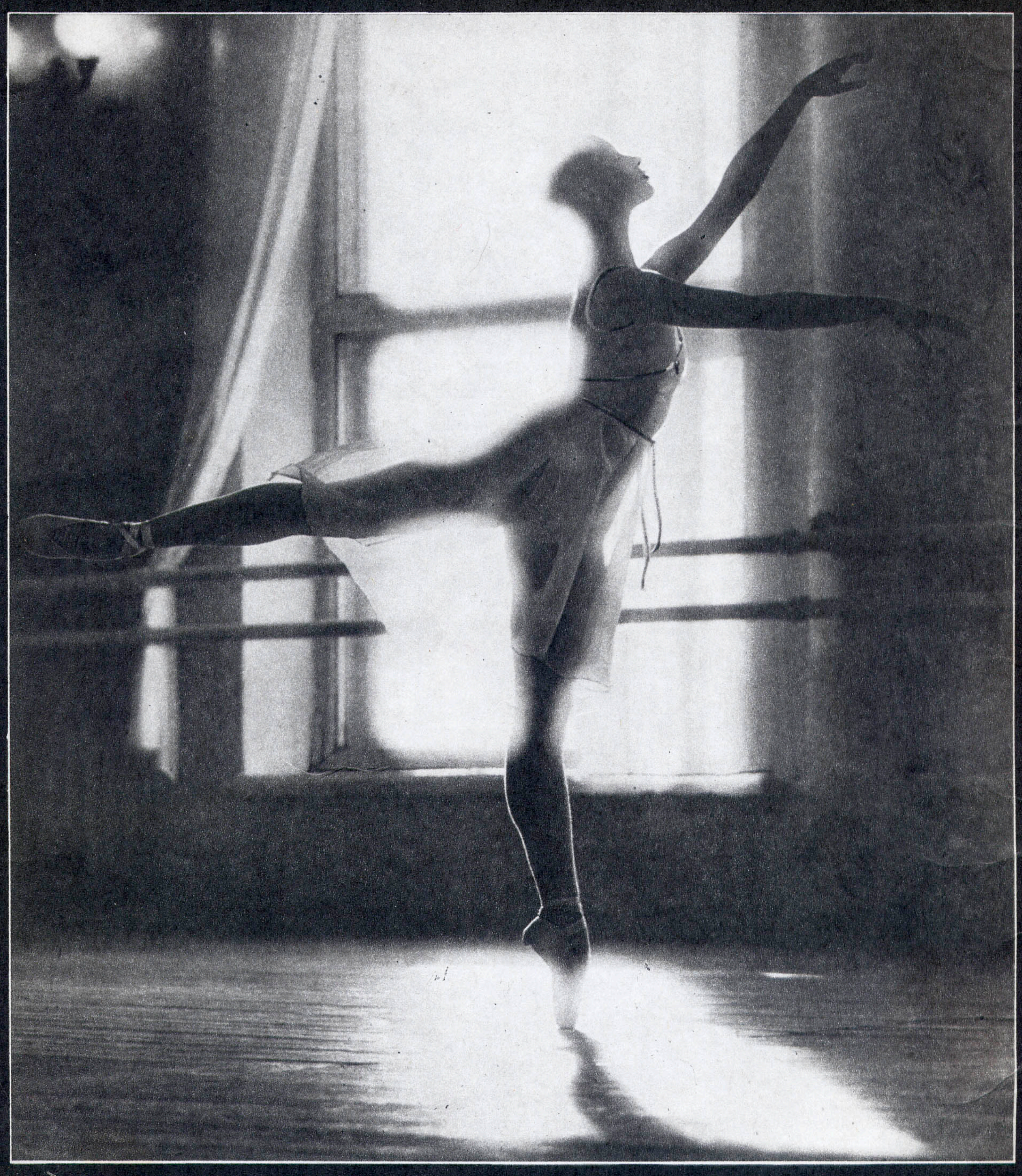
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 86 8

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



ИГОРЬ ЗОТИН, ВАЛЕНТИН КОЖЕВНИКОВ ПОСТИЖЕНИЕ КРАСОТЫ



ЮРИЙ РОСТ ЕВГЕНИЙ МРАВИНСКИЙ



ВАЛЕРИЯ ДИХАВИЧЕНЕ ХУДОЖНИЦА ИРЕНА БАБАЛЕНЕ



ВАЛЕРИЙ ПЛОТНИКОВ КИНОРЕЖИССЕР ЭЛЕМ КЛИМОВ



ЛЕОНИД ТУГАЛЕВ СЕЛЬСКИЕ МУЗЫКАНТЫ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР АВГУСТ 1986

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 08902
сдано в набор 30.05.86 г.
подп. в печать 08.07.86 г.
формат $60\times90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 316
цена 70 коп.

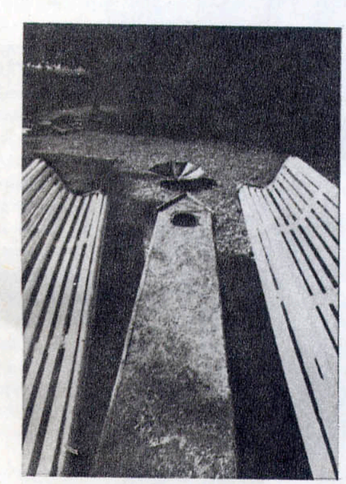
Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:



ПЕЕТЕР КРААС
(ТАЛЛИН)
НА ПРИЧАЛЕ



МАРИС ЭНЦЕ
(РИГА)
ПЕЙЗАЖ С ЗОНТИКОМ

Репортаж о подвиге





Чувство коллективизма — одна из главных черт характера советского человека. В дни суровых испытаний она проявляется особенно ярко. Пример тому — самоотверженность и героизм многих и многих людей, принимающих участие в ликвидации последствий аварии на Чернобыльской АЭС, горячее стремление всего народа оказать поддержку и помощь пострадавшим от самой аварии и связанных с нею последствий. Потребовались невероятные усилия для локализации аварии в первые же дни. Затем настал период технически сложной, длительной, целенаправленной и комплексной работы, главная цель которой — не допустить отрицательных воздействий радиации на здоровье людей.

Средства массовой информации оперативно и доходчиво рассказывают о подвиге людей, находящихся на переднем крае. Немалая роль принадлежит в этом и фотожурналистам. От них требуется особая выдержка, смелость, самоотверженность при выполнении своего профессионального долга — ведь для того, чтобы зримо показать работу ученых, дезактиваторов, дозиметристов, медиков, пилотов, транспортников и других специалистов, нужно находиться с ними рядом, в тех же самых сложных условиях, что и они. И фоторепортеры, которым доверена эта работа, уже показали свои боевые качества. Именно боевые, потому что чернобыльский репортаж о подвиге народном — это как бы эстафета журналистского подвига, принятая нынешними фоторепортерами от летописцев Великой Отечественной...

Первые съемки еще в момент самой аварии сделаны были героями-пожарными, но радиация погубила фотокадры, которые могли бы стать историческими: излучение было столь сильно, что все пленки оказались засвеченными. Потом, когда ситуация начала стабилизироваться, появились репортажи в газетах, журналах, и люди смогли наглядно увидеть многое из того, что происходило и происходит в районе бедствия.

Мы публикуем снимки, сделанные тремя фотокорреспондентами — Виталием Аньковым («Красная звезда»), Валерием Зуфаровым (ТАСС) и Игорем Костиным (АПН). Особенно важны были их репортажи, адресованные зарубежным читателям. Ведь западные средства пропаганды, как известно, захлестнула волна лжи, клеветы и злорадства по поводу постигшей нас беды. Репортеры вели съемку на земле и в воздухе. И то и другое было непросто. Например, из трех полетов Игоря Костина к реактору, когда раз за разом сокращалось расстояние до его «кратера», только в последний раз пленка выдержала — удалось избежать засветки.

Мы разговариваем по телефону с корпунктом АПН в Киеве:

— Нельзя сказать, чтобы я был совершенно спокоен, — рассказывает И. Костин. — Порой становилось и страшновато, но срабатывал профессиональный рефлекс: надо снимать! А когда съемка начиналась, все остальное как бы забывалось, и я целиком сосредоточивался на выборе кадров. В последнем полете только на пятом витке вокруг реактора, когда расстояние значительно сократилось, я понял — нужный кадр есть! Материал уже в агентстве, а завтра опять лечу в Чернобыль — буду пробиваться к горнякам, ведущим туннель под четвертый блок. Если получится и успею — дошлю еще несколько кадров...

Репортаж продолжается.

М. ЮРКО





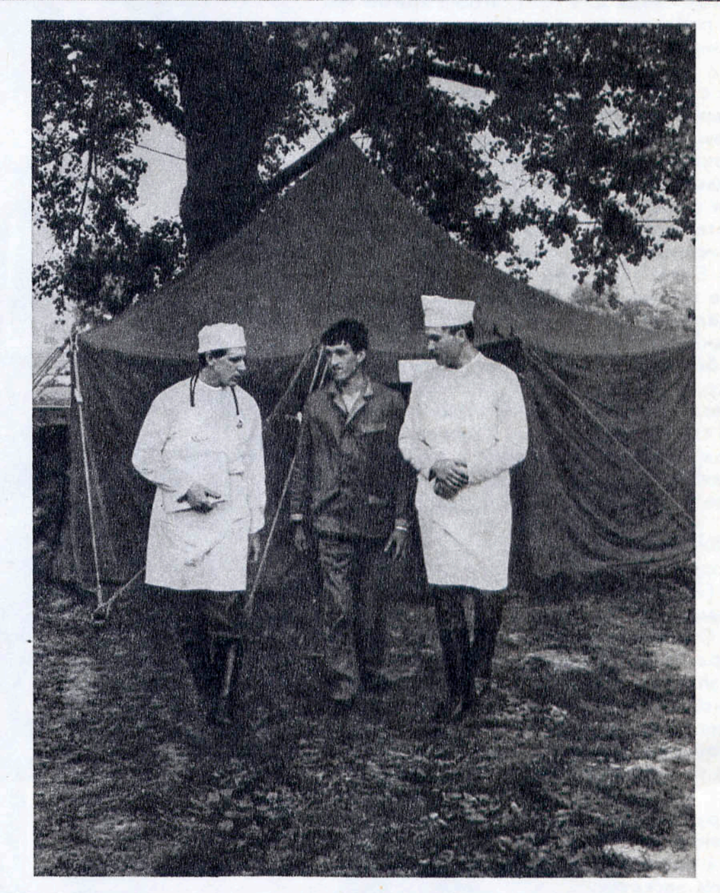


ФОТО

В. АНЬКОВА, В. ЗУФАРОВА, И. КОСТИНА

ГОРЯЧИЕ ДНИ ЧЕРНОБЫЛЯ





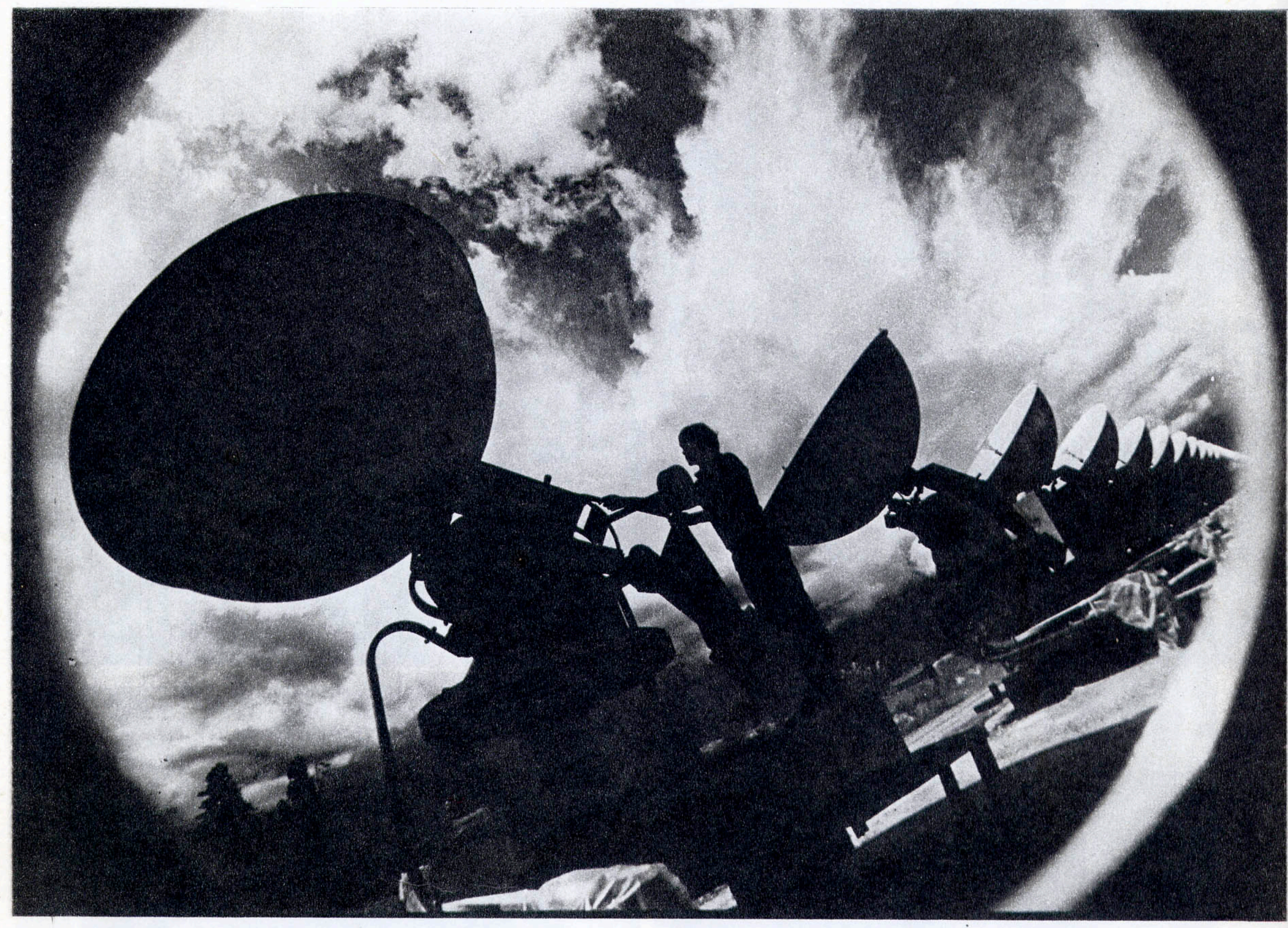


ГОРЯЧИЕ ДНИ ЧЕРНОБЫЛЯ
ФОТО В. АНКОВА, В. ЗУФАРОВА, И. КОСТИНА





Михаил Леонтьев Социальный объектив



К. ХАМЗИН (ИРКУТСК)
ВЗГЛЯД ВО ВСЕЛЕННУЮ

Второй Всесоюзный фестиваль народного творчества, посвященный 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, проводится с марта 1986 по ноябрь 1987 года. В его рамках уже прошли многие фотовыставки, конкурсы. Цели и задачи фестиваля широки и разнообразны: привлечение широких масс трудящихся, особенно молодежи, детей и подростков, к занятиям самодеятельным художественным творчеством, расширение сети фотоколлективов, совершенствование форм и методов учебно-воспитательной работы, перестройка работы клубов и многое другое.

И все-таки на первое место в перечне задач фестиваля вынесена следующая: «Повышение социальной роли народного творчества и культурно-просветительной работы в коммунистическом воспитании советских людей».

Социальная роль фотолюбительства...

Собственно говоря, все его сферы так или иначе общественно значимы. Причем двояко значимы, поскольку в приобщении трудящихся к ценностям духовной культуры одинаково заинтересованы и творцы ее — фотохудожники, и зрители, ее впитывающие.

Здесь нет второстепенных видов фототворчества, а есть разные подходы к фиксации окружающей действительности, разные способы самовыражения и соответственно различные сферы приложения творческих усилий.

Но заострим внимание на том направлении фотолюбительских поисков, которое в последнее время мы именуем журналистским термином — публицистика.

Действительно, сегодня многие работы фотолюбителей приобретают публицистическое звучание. Но следует признать, что они порой воспринимаются организаторами любительских выставок в образе этакого гостя, пришедшего в здание художественного творчества без приглашения. И приходится в который раз вносить ясность.

Публицистика прежде всего воплощает социально обостренный интерес к жизни, к людям. Стоит только уяснить это, как сразу в нашем представлении расширятся рамки социальной фотографии, и в поле ее зрения наравне с сюжетами, раскрывающими традиционные темы фотопублицистики (такие, например, как созидательный труд), войдут те сюжеты, которые ранее публицистическими не считались. Вспомните опубликованный в «Советском фото» фоторепортаж О. Ласточкина о жизни подмосковного города Талдом (1984, № 8). Снимки А. Трофимова (1983, № 5, 6), запечатлевшие сельские будни, коллективную съемку А. Назарова, В. Филонова, Ю. Шпагина (1983, № 4), сделанную ими во время путешествия по Нечерноземью. Это — настоящая публицистика, созданная средствами художественной фотографии (кстати, отдельные кадры из упомянутых серий с успехом демонстрировались на выставках произведений фотоискусства). Ее авторы постоянно проявляют интерес к проблемным сюжетам, обращая внимание широкой общественности на животрепещущие вопросы нашей жизни.

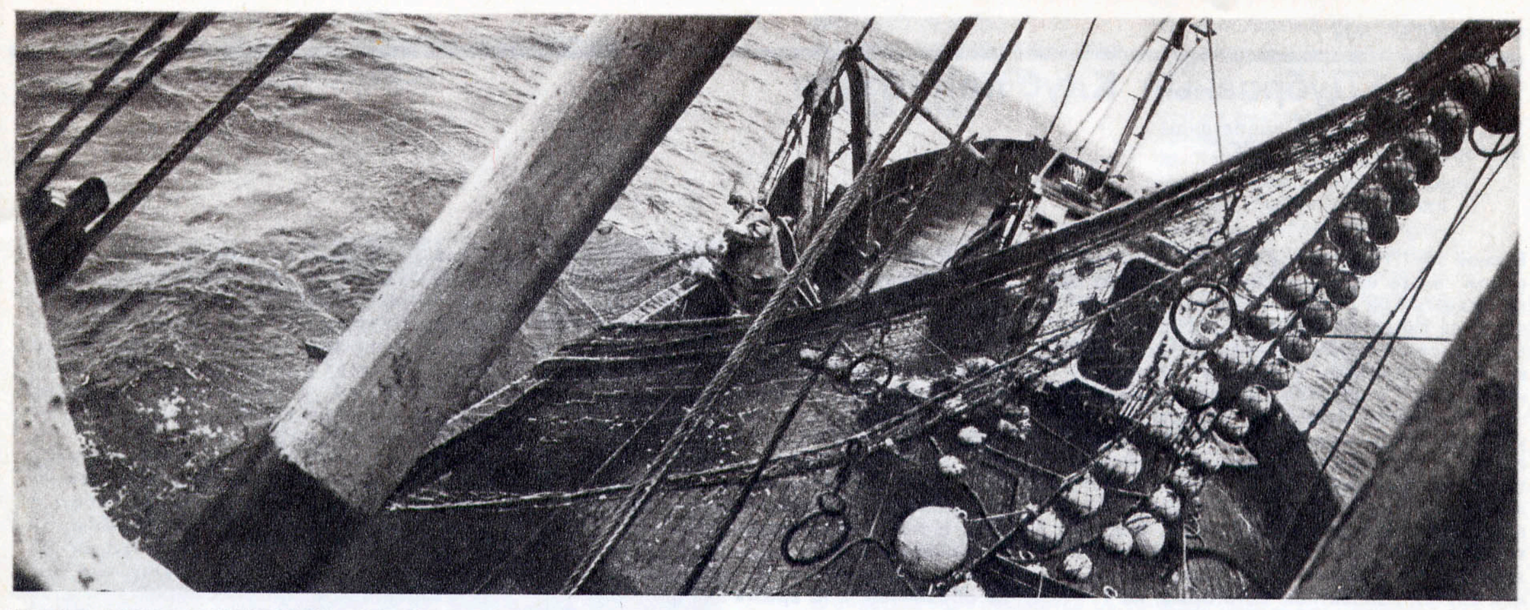
Как часто в творческих дискуссиях по проблемам литературы заострялось внимание на зарождении новых форм

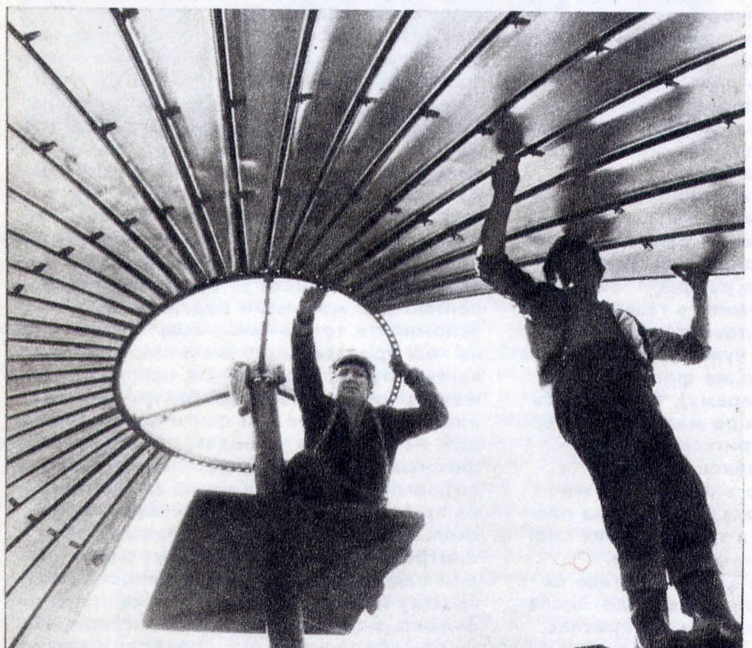
Д. АРТАМОНОВ (КАЛИНИН)
ИЗ СЕРИИ «МОЙ КЛАСС»

М. РОЗОВ (ДНЕПРОПЕТРОВСК)
ИЗ СЕРИИ «МЕТАЛЛУРГИ»



прозы, поэзии! Достаточно вспомнить дискуссию конца 60-х годов о «лирической эпопее». Многие критики доказывали, ссылаясь на произведения русских и зарубежных классиков, что «все это уже было», что лирика и эпос в литературе давно сосуществуют.
В фотографическом творчестве, наоборот, с полным на то основанием можно констатировать: рост интереса фотохудожников к фотопублицистике в столь широких масштабах — это то, чего «еще не было».
Всякое новшество — явление новорожденное, требует повышенного заботливого внимания. Но как часто бывает наоборот — новому не дают развиться, с ходу говорят о его бесперспективности или же стараются вовсе его не замечать. И то и другое попросту недальновидно, потому что, отнюдь не утверждая, что именно фотопублицистика — будущее самодеятельного творчества, можно с уверенностью сказать — она станет крепкой его ветвью.
Объяснение любых общественных явлений, в том числе и в области искусства, нужно искать непосредственно в жизни. Сегодня страна переживает период широкой перестройки, преображения жизни. Изменения в сознании современного человека неизбежно находят отражения в искусстве.
Как может фотолюбитель откликнуться на эти важные процессы? Первое — это усилить критическую струю, внести свой вклад в борьбу с бесхозяйственностью и другими негативными явлениями, в пропаганду трезвого образа жизни. Мыслится так: проблемы, поднять которые по силам литературе, кинематографу, телевидению, — по плечу и фотографии.
Вопрос этот трудный и требует серьезного анализа.
По-видимому, в первую очередь речь должна идти о рабкоровской деятельности фотолюбителей, фиксирующих по заданию редакции или по собственной инициативе факты, достойные критики: загрязнение окружающей среды, бесхозяйственность, расточительство, пьянство и тунеядство. Нелишне напомнить, насколько важна здесь предварительная проверка фактов: бездоказательно обвинять — непозволительно.
Можно напомнить о том, какое мощное развитие получили фотообвинения в прессе 20-х годов. Проводились и конкурсы: антиалкогольные, антирелигиозные и т. д.
В целом сатирическое фотодвижение было эффективным.
Однако вернемся к художественно-публицистической фотографии в творчестве любителей. Стоит поразмышлять над таким парадоксом. Сегодня мы можем сформировать выставку фотопублицистики, собрав «с миру по снимку», от многих фотолюбителей. И можно гарантировать неплохой ее уровень. А вот выставку фотолюбителей-публицистов сделать крайне трудно. Потому что авторов, целенаправленно и последовательно разрабатывающих этот пласт фотографии в своем творчестве, у нас крайне мало.
Еще меньше примеров публицистов-фотоклубов. Таковыми мы называем те коллективы, что организуют межклубные выставки социальной направленности, и те, которые сами осваивают пласты гражданственно активной фотографии. Это, например, народный фотоклуб «Импульс» из Миасса. Последняя его акция — организация фотоэкологической выставки «Озеро наших тревог, наших надежд», посвященная защите красивейшего в мире озера Тургояк, расположенного в районе Миасса (мы еще вернемся к разговору об этой интересной инициативе клуба).
В фотографию публицистичность не привносится со стороны, она присуща ей изначально, потому что человек с фотокамерой не воссоздает жизнь по прежним впечатлениям, а сразу же дает оценку ее явлениям, высказывает свое личностное к ним отношение.
Время перемен — это время размышлений и дел. Мы вправе ждать с понятным нетерпением появления и новых произведений, и новых имен, и новых фотоклубов, которые расскажут нам о современности заинтересованно, страстно и взволнованно.









Р. ИСЛАМОВ (УФА)
ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ МОЕГО СЕЛА»

В. НЕМИРОВСКИЙ (ВЛАДИВОСТОК)
РЫБАКИ И МОРЕ

К. СЛИВСКИС (ПЛУНГЕ)
СТРОИМ ЗЕРНОХРАНИЛИЩЕ

В. ФЕДОРОВ (ЗАПОРОЖЬЕ)
ПОКОЛЕНИЯ

В. БУХРОВ (КУРГАН)
ИНТЕРВЬЮ

Евгений Дубравный **Клуб при газете**

Зав. сектором отдела пропаганды
Белгородского обкома КПСС

Весной 1981 года, когда я работал в районной газете «Красное знамя», решено было создать при редакции фотоклуб. Поначалу все складывалось нормально: редакция помогала клубу организовывать фотовыставки, семинары и встречи с фотожурналистами, и любители выходили в надежные помощники газете. Но вскоре эта удобная схема начала заметно деформироваться под натиском реальной действительности и воздействием «внутренних» осложнений психологического порядка. Во-первых, разным оказался уровень подготовки членов фотоклуба, что сразу же сказалось на формировании взаимоотношений внутри коллектива. Во-вторых, не у всех фотолюбителей было желание сотрудничать с газетой, публиковаться на ее страницах. «Механического» соединения интересов фотолюбителей и газеты не произошло.

...Немногим более трех лет назад журнал «Советское фото» сделал доброе дело, опубликовав список фотоклубов страны с их адресами и «принадлежностью». Даже поверхностный анализ этого списка вызывает озабоченность. В стране более 360 фотоклубов (понятно, число их не может быть постоянным). Так вот, почти половина из них действует при Дворцах и Домах культуры, значительная часть — при исполкомах местных Советов, предприятиях, профкомах, других общественных организациях. И лишь четырнадцать — при редакциях газет. Большинство из четырнадцати фотоклубов действует не при областных редакциях. А ведь такими условиями, как «Челябинский рабочий», районные, а тем более многотиражные газеты не располагают и располагать не могут.

Сложившееся положение таково, что фотоклуб при редакции объективно во многом проигрывает фотоклубу при Доме культуры. Именно здесь корень всех осложнений. В соседнем с нами районе при редакции был фотоклуб. Мы установили с ним тесный контакт, организовали совместную выставку, пригласили соседей к себе. Собирались поехать к ним. А вскоре узнали — клуб распался. Некоторые члены клуба, кроме фотографии, увлекались еще киносъемкой. Об этом узнали на местном ремонтно-механическом заводе и... сманили. Создали необходимые условия, чего, к сожалению, не могла сделать редакция.

Вот и первый камень преткновения — условия. Запомнились выступления и статьи в «Советском фото» Р. Крупнова, в которых автор говорил о том, что фотолюбители уделяют условиям работы слишком много внимания, забывая о своих творческих задачах. В одной из публикаций он сравнивает фотоклубы с театральными группами, которые-де начинались не с покупок дорогостоящих париков и пышных костюмов. Резон в этом есть. Но умудренный опытом Р. Крупнов почему-то забывает о том, что театральная группа начиналась как минимум с помещения для репетиций. Для фотоклубов нередко и это роскошь. Вспоминаю, как собирались мы на первых порах в тесном кабинете сельхозотдела редакции.

А фотолаборатория? Не секрет, что далеко не у каждого в квартире есть условия для качественной печати. В фотоклуб таких привлекала прежде всего возможность воспользоваться общим оборудованием. Но что мы могли предложить, если сам фотокорреспондент газеты ютился в типографской комнатушке, отведенной для электронно-гравировального автомата?

Не могла газета помочь и фотоматериалами, поскольку сама нередко страдала от их нехватки. К тому же крупноформатной фотобумаги на базе не достать и получение ее не предусмотрено нормативами.

Говорю об этом не для того, чтобы показать, как трудно было клубу (ему и сейчас нелегко) в пору становления, а потому, что сложившееся положение надо ломать. Ведь фотоклуб при редакции невольно оказывается в роли пасынка, поскольку ни в каких положениях Союза журналистов он не обозначен, в то время как фотоклуб при Доме культуры узаконен специальным приказом Министерства культуры и может рассчитывать на помощь. Так, например, коллективу может быть присвоено почетное звание «Народная фотостудия», дающее право на укомплектование его двумя штатными единицами, выделение средств на приобретение материалов.

Фотоклуб при редакции таких благ не имеет. Здесь все держится на чистом энтузиазме. Припоминаю, как мы решили во время весеннего сева организовать творческий десант в хозяйстве района, чтобы потом дать серию репортажей в газету и сделать небольшую фотовыставку. Дело оказалось непростым: нужно было снимать в праздничные дни (кто же фотолюбителя отпустит в рабочее время), требовалось найти транспорт (район по масштабам второй в области), договориться в колхозах, чтобы фотографам уделили внимание (а там было совсем не до этого). И все же «десант» состоялся и оказался весьма плодотворным. Мы потом в трех номерах смогли дать снимки из разных хозяйств.

Запомнились и выходы фотоклубовцев на промышленные предприятия города, после чего на страницах появлялась интересная, свежая фотоинформация. Только за три года клуб провел пять районных фотовыставок. И каждая из них получила высокую оценку наших земляков.

В одной из статей я прочел такие строчки: «Полезным может оказаться участие в работе фотоклуба штатного репортера газеты». Да, его моторная активность необходима клубу. Ведь это его прямая обязанность — заботиться о создании нештатного актива, о которой редакторы, к сожалению, редко напоминают своим фотокорреспондентам. Правда, и здесь возникают противоречия: у фотокора своих забот хоть отбавляй, а тут еще с любителями возись.

И все-таки мы своего фотокора Сергея Чеботарева определили в секретари клуба. Он отвечал за оповещение и сбор его участников и за их творческую активность. Поначалу все шло хорошо, а потом начались сбои. Оказывается, не все спешили пробиться на страницы газеты. Для каждой репортажной съемки нужно было отпрашиваться на основной работе. Да и качество печати в газете было таким, что пропадала всякая охота публиковаться. Довершала дело абсолютная незаинтересованность фотокорреспондента в снимках любителей, которые не шли ему «в зачет». Пришлось пересмотреть это положение. Теперь каждый любительский снимок, «организованный» репортером, включается в его актив. Тщательное внимание мы обратили на работу электронно-гравировального автомата. Качество оттисков заметно улучшилось.

Думаю, что одна из главных причин многих наших трудностей — позиция, занимаемая Всесоюзным научно-методическим центром народного творчества, который подчас оценивает деятельность фотостудий лишь по их участию в крупных фотовыставках и по урожаю наград. Не удивительно, что многие фотоклубы пренебрегают связями с местными газетами.

Мешает дальнейшему развитию фотоискусства и сложившаяся практика проведения параллельных фотовыставок. Работы сотрудников периферийных газет безоговорочно отметаются при формировании любительских экспозиций, как чужаки, хотя известно, что профессионалы — это вчерашние фотолюбители.

Или такой факт. Лет пять назад в Армавире проводился Всероссийский семинар фотолюбителей. Однако на нем не было ни одного представителя от клубов, созданных при редакциях. Мне довелось попасть на него случайно. Семинар прошел довольно интересно. С исключительной резкостью и осуждением говорилось там о тяге некоторых фотолюбителей к съемкам «лютиков-цветочков» и дорогих сердцу родственников, но никто словом не обмолвился о необходимости установления тесных контактов с местными редакциями.

Вспомнился тот семинар еще и потому, что на нем пропагандировалась многоступенчатая структура фотоклуба, который должен включать в себя как бы три разные категории любителей: почти профессионалов, начинающих и людей, просто любящих фотографию. Для народной студии это, возможно, и приемлемо, но для фотоклуба при редакции вряд ли реально, поскольку здесь мало только «людей посмотреть и себя показать», тут еще и людям надо показывать на страницах газеты красоту и благородство их труда, неповторимость родной природы. А расслоение фотоклуба непременно приведет к возникновению «внутренних» проблем, на решение которых может уйти немало сил.

Убежден, что фотоклуб при редакции районной газеты так же необходим, как и при Доме культуры. Только принципы, на которых он нынче строится, нуждаются в очень серьезной корректировке. Посмотрите, от чего сейчас зависит его прочность. От того, найдется ли в редакции энтузиаст, способный добровольно взвалить на себя нелегкую ношу, будет ли он обладать необходимыми «пробивными» качествами, достанет ли ему терпения и такта не без ущерба для основного дела возиться с фотолюбителями. Естественно, что при таком положении «субъективный фактор» оказывается решающим и при первом же столкновении с трудностями объективного характера клуб распадается. Можно ли рассчитывать при таком отношении на повсеместное создание клубов? А ведь они — жизненная необходимость. И ставить их существование в зависимость от желания руководителей газеты вряд ли разумно.

Значит, необходимы четкие рекомендации Союза журналистов СССР, побуждающие к созданию таких объединений. Фотоклуб при редакции должен обладать теми же правами, что и при Доме культуры.

Все это наводит на мысль, что местные журналистские организации должны нести прямую ответственность за создание клубов и за творческую жизнь любительских объединений при редакциях.

Выставка светописи



НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ

В Москве, в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР, состоялся вернисаж выставки, посвященной 60-летию со дня выхода в свет первого номера журнала «Советское фото».

Открывая выставку, заместитель председателя правления Союза журналистов СССР И. Зубков огласил Указ Президиума Верховного Совета РСФСР о награждении журнала «Советское фото» Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР за плодотворную работу по коммунистическому воспитанию трудящихся и активное участие в развитии советской фотожурналистики.

На вернисаже выступили фотожурналисты и фотолюбители, представители предприятий и учреждений, занимающихся вопросами фотографии, — председатель Общества фотоискусства Литовской ССР А. Суткус, президент фотосекции ССОД Д. Бальтерманц, фотокорреспондент журнала «Советский Союз» А. Гаранин, преподаватель ЛГУ В. Никитин, заведующая редакцией цветной фотоинформации Фотохроники ТАСС М. Виноградова, художественный руководитель Челябинского фотоклуба В. Белковский, фотокорреспондент журнала «Украина» В. Пилипюк, заместитель директора Красногорского кинофотоархива В. Рунге, сотрудник Дома оптики В. Синцов.

Они сердечно поздравили коллектив редакции с высшей наградой республики, со знаменательной датой и пожелали новых творческих успехов в деле развития отечественной фотографии.

На стендах двух этажей выставочного зала разместилось около шестисот снимков, отражающих основные этапы развития советской фотографии — от Великой Октябрьской революции по сегодняшний день.

Достойное место на стендах отведено работам первопроходцев советской фотографии — А. Родченко, А. Шайхета, Б. Игнатовича и других мастеров, — опубликованным на страницах журнала «Советское фото» в первые годы его существования. Отдельный стенд посвящен портретам выдающихся деятелей литературы и искусства, выполненных такими фотохудожниками, как М. Наппельбаум, А. Штеренберг, Д. Дебабов.

Большой интерес вызвали фотопроизведения, отразившие подвиг народа в Великой Отечественной войне.

Широко представлена на стендах выставки и современная фотография во всем многообразии жанров, авторских почерков — работы фотожурналистов, фотохудожников, фотолюбителей, мастеров прикладной фотографии...

В выставке приняли участие ветераны фотожурналистики, такие, как Д. Бальтерманц, А. Гаранин, В. Тарасевич, талантливые представители среднего и молодого поколений, в чьих работах нашли свое продолжение и развитие лучшие традиции мастеров прошлого.

ФОТОКОНКУРСЫ

«Уголок России — отчий дом»

Всероссийский научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы им. Н. К. Крупской Министерства культуры РСФСР, Пермский ОНМЦ, народная фотостудия «Пермь» проводят Всероссийскую фотовыставку «Уголок России — отчий дом». Выставка проводится в рамках Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества.

К участию приглашаются все фотоколлективы республики. Главные темы выставки: мирный труд советских людей, успехи в социальной и духовной жизни общества, достижения республики в коммунистическом строительстве, ее культурно-историческое наследие, красота родной земли, народные традиции и художественные промыслы.

Учреждены дипломы, медали, памятные призы.

Каждый участник получит каталог. Количество работ не ограничивается. Размер 30×40 см. На обороте снимков следует указать название, фамилию, имя, отчество автора, адрес фотоклуба.

Выставка станет передвижной, поэтому работы, вошедшие в экспозицию, авторам не возвращаются, а не вошедшие будут возвращены в январе 1987 года.

Снимки принимаются до 15 октября 1986 года по адресу: 614001, Пермь, ул. Куйбышева, 33. ОНМЦ.

Открытие выставки и творческий семинар руководителей фотоколлективов состоятся в декабре 1986 года.

ФОТОПАНОРАМА

В Москве, в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР, экспонировалась выставка работ болгарских фотожурналистов «Дружба навеки», посвященная XIII съезду БКП. Демонстрировалось более 150 работ, рассказывающих о жизни братской социалистической страны.

В Москве, в музее В. Маяковского, экспонировалась выставка произведений классика советской фотографии Бориса Игнатовича, который почти полвека проработал в советской фотожурналистике. Большое место на выставке заняли фотопортреты В. Маяковского, М. Зощенко, К. Тренева, ученых, музыкантов. На вернисаже присутствовали соратники фотомастера, фотожурналисты, самодеятельные фотохудожники, искусствоведы, работники музея. В заключение был показан документальный фильм, снятый известным кинорежиссером Эсфирь Шуб и Борисом Игнатовичем.

Советские мастера спортивной фотографии с успехом выступили на международном конкурсе-выставке в Китае. Одного из трех первых призов удостоена работа «Пластика» фоторепортера АПН В. Вяткина. Из 28 награжденных фотографий произведения советских авторов составляют почти половину.

В Каунасской фотогалерее прошла персональная выставка Тельги Парис (ГДР). В основном были представлены портретные работы.

Американский профессиональный фотограф Улвис Альберт показал свою фотовыставку в выставочном зале народной фотостудии «Рига». В прошлом году в городе Сиэтле штата Вашингтон им была организована выставка работ рижан.

В молодежной фотокиностудии «Зоркий» Красногорского механического завода прошла выставка работ членов народного клуба «Рига» В. Линкса и Я. Кнакиса. Мир, счастье, любовь — так можно определить тематику работ экспозиции.

---

50 работ калининских фотолюбителей было представлено на выставке из городов, породненных с Оснабрюком (ФРГ). Здесь показывались фотографии авторов из Калинина, Анжера (Франция), Дерби (Великобритания), Эвансвилла (США), Пизы (Италия) и Гарлема (Нидерланды). Калининцы прислали снимки двадцати членов фотоклуба «Тверь» и других любительских объединений. Газета «Нойе Оснабрюкер цайтунг» писала о работах калининцев: «По каждой из многих представленных фотографий видно: их привлекательные открытость и выразительность ведут к единому связующему через все государственные границы — человеческим желаниям мира и любви, которые во всех городах одинаковы».

Добрые руки



ВЛАДИМИР ВЯТКИН «ДОБРЫЕ РУКИ ДОКТОРА НЕМСАДЗЕ» (ИЗ ОЧЕРКА)

Фотокорреспонденту АПН Владимиру Вяткину присуждена премия Союза журналистов СССР 1986 года за фотоочерки «Микеланджело ортопедии» (о хирурге Гаврииле Илизарове, см. «СФ» 1985, № 1) и «Добрые руки доктора Немсадзе» (о главном детском хирурге Москвы). «Советское фото» поздравляет В. Вяткина с высокой наградой и публикует второй из этих очерков.

Знаменитая Филатовская детская клиническая больница № 13, названная в честь выдающегося русского педиатра Нила Федоровича Филатова, скоро отметит свой 150-летний юбилей.
Фотоочерк о главном детском хирурге-травматологе Москвы Вахтанге Немсадзе, работающем здесь, был задуман давно, готовился же этот материал почти год. Несколько раз пришлось начинать, откладывать и снова начинать. Трудно было найти очерковый ход, подчинить одной идее фотографический ряд.
Центром наблюдений являлся, разумеется, сам герой очерка: доктор Немсадзе — для родителей, дядя Вахтанг — для всех маленьких пациентов. Добрый, умелый, все понимающий — словно из сказки. Наблюдая за его работой, мне практически не удавалось застать доктора одного. Его деятельная, не знающая покоя натура задает темп всему отделению травматологии и ортопедии, которым он руководит.
— Из чего складывается профессия детского хирурга-травматолога? Ведь отличается же он от своего «взрослого» коллеги? Кто он — детский врач-хирург? — спросил я однажды доктора Немсадзе.
— Прежде всего хирург — труженик. Кстати, само слово «хирургия» означает «рукодействие». Я бы сказал, что хирург — это пожарная команда: в любое время суток он наготове. Конечно, детский хирург — такой же человек, со всеми его сложностями и слабостями. Но вот человеческое немилосердие здесь абсолютно исключается. Больной ребенок требует особого подхода и отношения.
— Значит, детский хирург, прежде чем решиться на операцию, непременно задумывается — а если на месте этого пациента был бы его собственный ребенок?
— Да, именно так считает наш руководитель профессор Ю. Ф. Исаков. Так думаю и я, — ответил Вахтанг Немсадзе.
Н. Ф. Филатов в своей монографии о подходе к лечению детей говорил о том, что никогда нельзя осматривать больного ребенка холодными руками, обязательно теплыми.
А теплыми — значит добрыми... Так в фотоочерке «Добрые руки доктора Немсадзе» был найден изобразительный центр — руки хирургов в различных ситуациях и состояниях. Этот символ и соединил фотографии в единый зрительный ряд — очерк.

В. ВЯТКИН,
фотокорреспондент АПН



ВЛАДИМИР ВЯТКИН «ДОБРЫЕ РУКИ ДОКТОРА НЕМСАДЗЕ» (ИЗ ОЧЕРКА)

Виргилиюс Юодакис Специальность — фотожурналист?

Доцент Вильнюсского
государственного университета

Не первый день (и год) задается вопрос: «Нужны ли нам фотографы с высшим образованием?» Жизнь отвечает — нужны! Нужны во многих сферах применения фотографии, в том числе и в фотожурналистике. Таких фотографов с высшим образованием пытаются готовить факультеты журналистики со специализацией по фотожурналистике в университетах Вильнюса, Ленинграда, Львова, Москвы. Выпускники этих факультетов сегодня уже работают в фотожурналистике. Опыт подтверждает — подготовка фотожурналистов возможна как на дневном, так и на вечернем отделении (как это, например, делается у нас в Вильнюсе). Однако при подготовке таких специалистов возникает много проблем, одна из которых — определение точного названия получаемой специальности.

Выпускники, естественно, желают иметь в дипломе запись, свидетельствующую о том, что они фотожурналисты. Пока в дипломах таких записей не делается, и вообще еще не решено, как эта запись должна выглядеть: фоторепортер, фотокорреспондент, фотограф, фотожурналист...

Ведь сама «фотоспециализация» возникла потому, что газетам и журналам нужны люди, способные в равной степени профессионально владеть и пером, и фотокамерой. Программа-максимум — создать отличного универсала.

Что такое универсал в журналистике? В идеале такой работник должен, как мы уже сказали, уметь работать со словом и изображением, то есть — осложним задачу — не только писать и снимать, но и уметь редактировать и формировать иллюстративную часть издания. Принято также считать, что идеальный журналист должен печатать на машинке, водить автомобиль и мотоцикл, ездить верхом, прыгать с парашютом, плавать с аквалангом и т. д. и т. п. Иначе говоря, уметь работать в любой обстановке и быть готовым выполнить даже самое неимоверно сложное задание. В определенном смысле это все же утопия, во всяком случае массовый выпуск таких специалистов видится нам пока нереальным. Будем скромнее — пусть одни умеют хорошо писать и прилично снимать, а другие — хорошо снимать и приемлемо писать — это пока программа-минимум...

Для ее воплощения в жизнь все студенты-газетчики факультетов журналистики должны пройти практический курс фотодела и теоретический спецкурс фотожурналистики, постичь систему социальной информатики с ее сложной структурой жанров. Для тех же кто специализируется именно в фотожурналистике, необходимо еще и углубленное освоение ряда соответствующих дисциплин.

Уже не одно десятилетие фотожурналистика имеет «права гражданства» как самостоятельный вид фотографии. А это значит, что она не только может, но и обязана иметь собственную теорию и историю, свои учебники, свою методику обучения, свою этику и эстетику, свои выставки и альманахи, свои научно-практические конференции для анализа путей развития теории и осмысления практики.

Фотожурналист должен свободно владеть не только фотокамерой, но и таким инструментом, как многоаспектный анализ фотографии в прессе. Фотожурналистов в полном смысле этого слова можно было бы выпускать из университетов уже сегодня, если бы все пришли к единому взгляду на фотожурналистику как систему, сферу деятельности, были бы согласованы учебные программы и введены творческие конкурсы для абитуриентов.

Одно из самых серьезных препятствий на этом пути — непонимание фотожурналистики как единства изображения (снимка) и слова, хотя труды по теории фотожурналистики существуют уже много лет. Поэтому, когда берут снимок из прессы и рассматривают его как «чистую» фотографию, вне связи с текстом — составной и неотъемлемой частью произведений фотожурналистики, то допускают принципиальную ошибку, уводят фотожурналистику в другую область, с иными законами и критериями оценки.

Не следует упускать из виду, что, например, книги С. Морозова — это история общей фотографии, а не история фотожурналистики; «Советское фото» (журнал Союза журналистов СССР) — издание для всех фотографирующих, а не только для фотожурналистов; издаваемые у нас учебники и справочники — тоже для всех желающих заниматься фотографией.

Написано уже немало диссертаций по проблемам фотожурналистики, но на основе таких диссертаций было издано только учебное пособие: И. Д. Бальтерманц «Специфика содержания и формы фотожурналистики» (МГУ, 1981) и еще две-три работы.

Необходимые предпосылки для придания фотожурналистике надлежащего статуса давно есть — существует начальная база и некоторый опыт подготовки фотожурналистов, накоплен опыт проведения научно-практических конференций, создан определенный научный задел, но... не наблюдается движения вперед — нет никаких учебников по фотожурналистике, никаких книг со времени выхода безнадежно устаревшего сборника «Фотожурналист и время» (1975 г.), никаких обсуждений общей теории фотожурналистики.

Почему такой застой? Почему последние теоретические статьи по фотожурналистике были опубликованы 3—5 лет назад — по нынешним меркам очень давно? Почему не находят издателей исследовательские работы по вопросам фотожурналистики?

Возможно, потому, что не хватает энергии и предприимчивости, нет научно-методического центра.

Два года тому назад кафедра техники газетного дела и средств информации факультета журналистики МГУ попыталась организовать такой центр, но безуспешно. Нет центра — нет активной деятельности. Зато есть явное топтание на месте в такой важной отрасли идеологической работы.

В Политическом докладе XXVII съезду КПСС прямо говорится о том, что застой просто нетерпим в таком живом, динамическом, многогранном деле, как информация, пропаганда, что сейчас еще большую значимость приобретает действенность средств массовой информации.

Все мы, причастные к фотожурналистике, просто обязаны сделать все для претворения в жизнь этих указаний партии.

Проблем, как видите, немало. Если они будут решены, если будет создан научный центр, разработана методика, выпущены учебники, заработают в полную силу творческие лаборатории, то тогда, наконец, и в дипломе может появиться соответствующее название специальности.

Что же должен уметь делать обладатель такого диплома? Что ему можно доверить и что с него можно спросить?

Дипломированный фотожурналист, вне всякого сомнения, обязан уметь фотографировать на профессиональном уровне.

Но кроме того, он обязан обладать бильдредакторскими навыками — мыслить категориями фотожурналистики, уметь макетировать снимки, составлять фотографические блоки для полосы, владеть многоаспектным анализом фотографии в прессе и применять его результаты в повседневной практике и т. д.

Вот такому выпускнику факультета журналистики можно выдать диплом с записью «фотожурналист». Что же касается умения фотографировать, то им должен обладать каждый литсотрудник — хотя бы в той мере, какая необходима для иллюстрирования своего материала, равно как фотограф прессы должен уметь написать текст к своим снимкам.

Пока же приходится признать заботой № 1 создание стройной системы преподавания фотожурналистики со своей методикой и со своими критериями.

И тем не менее... Специальность «фотожурналист» необходимо узаконить и внести в соответствующий «табель о рангах». Решать этот вопрос должно Министерство высшего и среднего специального образования и другие компетентные организации.

Рассказ о рабочей семье

Известно, что семья — основная ячейка общества, и от того, как устроена эта ячейка, как она живет, какие у нее проблемы, во многом зависит экономический и социальный прогресс, нравственное здоровье общества.
На XXVII съезде КПСС говорилось, что социалистическая семья строится на основе полного равноправия мужчин и женщин, их равной ответственности. Съезд отметил, что наши достижения в становлении новой, социалистической семьи бесспорны, но здесь есть еще немало проблем, и предпосылкой решения многих из них является создание таких условий труда и быта женщин, которые позволяли бы успешно сочетать материнство с активным участием в трудовой и общественной деятельности.
Для журналистов, как пишущих, так и фотографирующих, материалы на семейные темы — всегда интересная, но и сложная работа.
Не составил в этом смысле исключения и мой фотоочерк «Валентина и Николай».
Прежде всего надо было выбрать героя, чтобы он оказался интересным и для меня как автора, и для тех, кто будет смотреть снимки, то есть для читателя. Мне встретились люди яркие — супруги Валентина и Николай Гнездиловы из Ставрополя. Валентина по профессии — маляр-штукатур, она коммунист, депутат райсовета, член ревизионной комиссии крайкома партии. В двадцать пять лет у нее трое детей, множество материнских забот, и она еще учится по вечерам в педагогическом институте...
Как всегда, нужно было прежде всего найти контакт с героями. Считаю, что для этого и сам репортер должен быть контактным, а желательно и интересным своему герою. Тогда можно рассчитывать на то, что удастся разговорить неразговорчивого, ободрить застенчивого и в конечном счете обеспечить успех работы. Мне повезло — семья Гнездиловых оказалась доброй, жизнерадостной и контактной. Под стать Валентине и ее муж Николай, тоже рабочий — плотник-бетонщик того же строительного управления. Он — заботливый





КОНКУРС ФОТО 86

АЛЕКСАНДР ЗЕМЛЯНИЧЕНКО «ВАЛЕНТИНА И НИКОЛАЙ»



отец, человек энергичный, веселый и спортивный — «без пяти минут» мастер спорта по горному туризму. К тому же они оба интересуются фотографией, так что мы сразу нашли общий язык, а девчонки скоро ко мне привыкли и полезли в кофр с аппаратурой. На несколько дней я стал шестым членом этой семьи.

Думаю, что я не сделаю открытия, если скажу, что для успешного решения тем, связанных с жизнью любого коллектива — а семья, согласитесь, тоже коллектив, — надо стать для него своим человеком.

Съемка велась «по ходу», в квартире она требовала подсветки. У меня были постоянно включены три галогенных осветителя, расставленных так, чтобы один светил в потолок, создавая общий рассеянный свет, а два подсвечивали углы. Так что семья должна была привыкать еще и к необычному освещению. За неделю работы я отснял сотни кадров, из которых для публикации в журнале отобрали 14. Это к вопросу о «выходе продукции»...

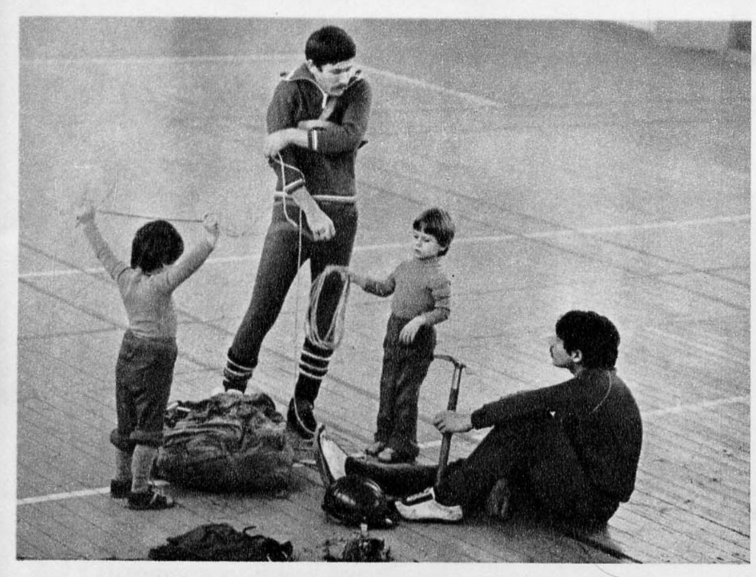
Практически вся съемка велась «ситуационно», иногда только, если можно так выразиться, я «провоцировал» моих героев на те или иные действия. Отсутствие режиссуры пришлось компенсировать за счет поворотливости и повышенного расхода пленки. Но помнится, кто-то сказал, что пленка — самый дешевый компонент фотографии, а хороший снимок оправдывает все затраты и усилия для его создания... К счастью, мне все охотно помогали — где бы я ни снимал: в квартире или на рабочем месте, на заседании в райсовете или в библиотеке — повсюду встречал самое доброжелательное отношение. Люди понимали важность моей профессиональной задачи, и это ощутимо облегчало работу.

Оценивать ее — дело моих героев, моих редакторов, а главное — наших читателей. Могу только сказать, что в целом эта съемка доставила мне большое удовольствие прежде всего потому, что полностью отвечала моим склонностям: люблю снимать бытовые очерки, поскольку в них можно показать бесконечное разнообразие характеров, сложность человеческих взаимоотношений. Мне кажется, это особенно важно сейчас, когда семье, людям, человеческому фактору уделяется так много внимания.

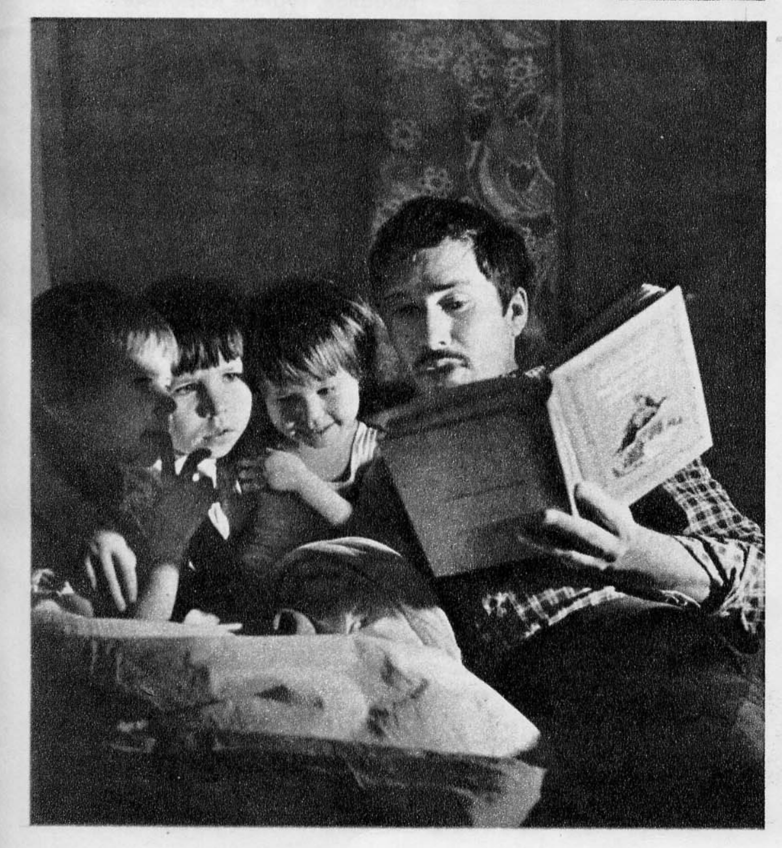
А. ЗЕМЛЯНИЧЕНКО,
фотокорреспондент
журнала «Советский Союз»

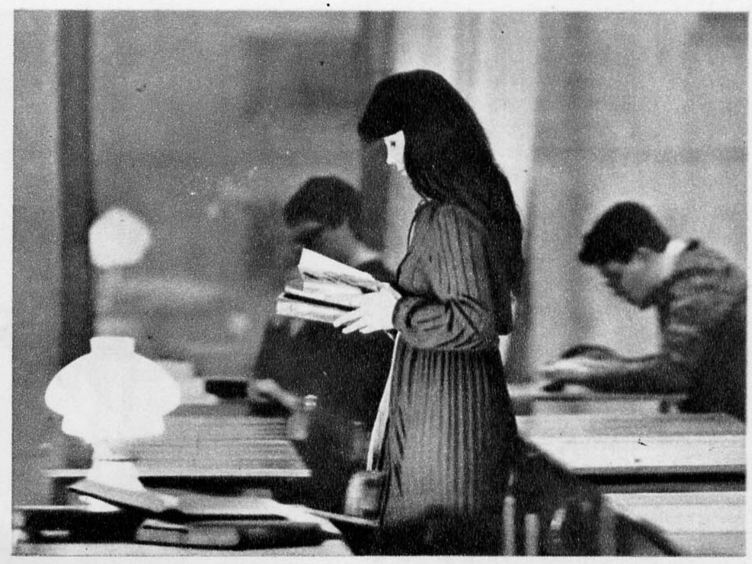
КОНКУРС Ф 86

АЛЕКСАНДР ЗЕМЛЯНИЧЕНКО «ВАЛЕНТИНА И НИКОЛАЙ»











Песня о родном крае

Нашего читателя уже не удивишь прекрасно изданными книгами, посвященными экзотической природе «дальних стран». И тем большую радость, я бы даже сказал — удивление, испытываешь, когда вдруг открываешь для себя простую истину, что совсем нет необходимости ехать на край света и что прямо под боком ждут фотографа сюжеты не менее поразительные. Один из источников, помогающих делать такие открытия, — рецензируемая книга *.

Я познакомился с ее автором уже давно и сначала заочно. На представительном фотоконкурсе его снимки привлекли внимание жюри глубокой лиричностью, виртуозной техникой и необычными сюжетами тактично «подсмотренных» природных сценок. Первый приз был заслуженной наградой за труд, в результате которого один удачный кадр приходится на сотню «чуть-чуть неудавшихся», а роль случая велика.

Юрий Федорович Фролов — преподаватель техникума из Воткинска — человек редкой скромности и безграничного трудолюбия. Каждый свободный день, несмотря на холод, дождь и другие «объективные» обстоятельства, он идет с полной выкладкой фотооборудования в самые глухие уголки на страстно любимую им фотоохоту. И, наверное, только коллеги-фотографы могут до конца понять, сколько терпения, выдержки, физических усилий и нервов требуют эти, казалось бы, легкие прогулки. Токующий глухарь меньше всего озабочен тем, хватит ли вам света для съемки, когда в видоискателе не видно даже стрелки экспонометра. А сколько нужно просидеть в засаде, чтобы наконец повезло и удалось снять волка — самого осторожного из хищников, который к тому же отнюдь не склонен делать различия между охотником с ружьем и «охотником» с телеобъективом.

В этой хорошо изданной книге — относительно небольшой текст и множество снимков черно-белых и цветных. И все они объединены большой любовью к природе. Книга охватывает все времена года и все времена суток. Восходы и закаты, столь разные летом и зимой. Лес, прекрасный русский лес с чуть распустившимися первыми листиками, в царском осеннем одеянии или укрытый снежной шубой. Пейзажи в книге вообще превосходны — лаконичные, мягкие, лиричные, полные естественного очарования.

И всюду — свет, свет, свет. Лесная чащоба в контровых лучах, бриллиантики росинок на паутинном узоре, летний луг под бесконечным куполом голубого неба, решетка тонких березок на зимней поляне.

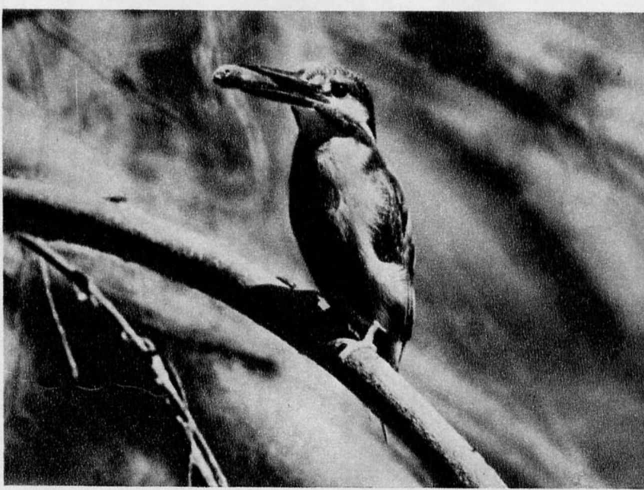
Много в книге крупных планов. Одинокий журавль, стремительный полет уток, ястреб-тетеревятник.

И смешно озадаченный бурундучок, готовый в долю секунды скрыться в надежном убежище. Лисята, лоси, ящерицы, змеи... И тут же бабочка, кузнечик, пчела, занесенный в «Красную книгу» редкий цветок и крепенький боровичок. Все вместе сливается в причудливое кружево русской природы, такой знакомой и такой прекрасной, где человек еще должен найти свое место друга и охранителя. Человек есть и в книге — пахарь, хлебороб, рыболов, турист. Короткие тексты дополняют снимки, иногда чуть приоткрывая творческую мастерскую автора.

Как бы хотелось, чтобы такие издания почаще выходили в разных уголках нашей страны.

А. ШЕКЛЕИН





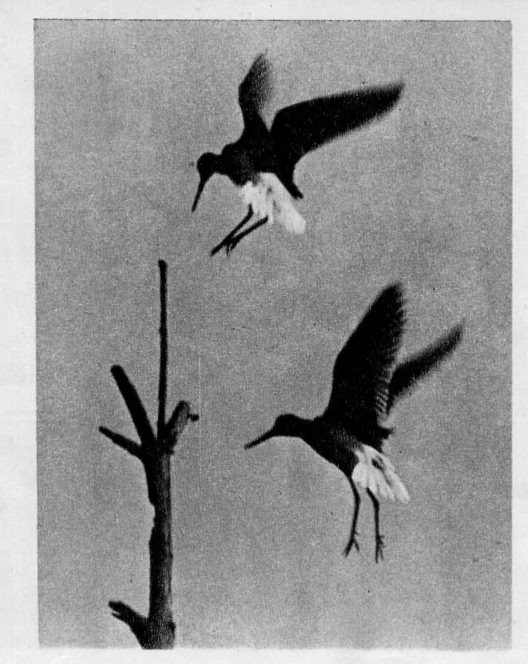


Фото **Ю. ФРОЛОВА**

* **Ю. Фролов.** От зари до зари.— г. Устинов: Удмуртия, 1985.

Ирина Семенова **И снова пейзаж...**

ФОТО **ВИРГИЛИЮСА ШОНТЫ**

РУКА, ДЕРЖАЩАЯ ПЕРО



За последние годы мы как-то незаметно привыкли к «крутым поворотам» в творчестве известных фотохудожников, они стали почти нормой. Нас уже не удивляет, когда В. Филонов и Л. Тугалев снимают репортажи, Г. Бинде — пейзажную серию, а А. Кунчюс — цикл натюрмортов. Вот и на выставке, посвященной 60-летию журнала «Советское фото», состоялась своеобразная премьера, встреча с новыми пейзажами Виргилиюса Шонты.

«Позвольте, — скажут искушенные читатели. — Какой же это «поворот»? Ведь Шонта еще десять лет назад, после выставки молодых фотографов 1976 года «ворвался» в избранный круг литовской школы и утвердился там именно как мастер пейзажа». Верно, но между тем ставшим уже своеобразной классикой циклом «Пейзажи Литвы» и сегодняшними снимками — годы поисков, работы совсем в иных жанрах, создание крупных циклов «Дети» и «Школа — наш дом», о которых до сих пор спорят искусствоведы. Поэтому, хотя, конечно, здесь нельзя говорить о первооткрытии жанра, надо признать возвращение Шонты к пейзажу качественно новым витком спирали.

Чтобы хотя бы бегло очертить изменения, которые произошли в отношении фотографа к пейзажу, необходимо прибегнуть к сравнениям. Для начала сравним Шонту «раннего» и сегодняшнего. Работы цикла «Пейзажи Литвы» в свое время В. Демин называл «космической бахианой». Насыщенные деталями, многоплановые, удивительно гармоничные и уравновешенные фотокартины отличала глобальность взгляда художника на окружающий мир. Но на всех этих снимках время как бы вовсе отсутствовало, они были абсолютно безлюдны, словно в масштабе вселенских категорий земли и неба безнадежно затерялись человеческие следы.

Пейзажи, снятые Шонтой в последние годы, — иные. Если присмотреться, то и здесь мы увидим далекие горизонты, подчеркивающие глубину и масштабность пространства, только теперь они играют роль своеобразного фона. А главный визуальный акцент сделан на крупных деталях, подчеркнуто вынесенных автором на первый план снимка. И чаще всего — это предметы, объединенные общим свойством — способностью отражать окружающее: зеркала, капот автомобиля, полированная поверхность стола, осколок стекла... Отражения трансформируют, укрупняют фрагменты пейзажа, расчленяя плоскость фотографии, они как бы взламывают ее протокольную документальность, сталкивают и сопоставляют достоверную реальность целого с субъективной ирреальностью фрагмента. Отсюда — напряженность, нерв, внутренняя динамика внешне статичных пейзажей.

Приемы, использующие зеркало, не новы в фотографии, далеко не первым вынес его Шонта на пленэр. И все же, мне кажется, он идет здесь своим путем. Чтобы убедиться в этом, сравним его снимки, например, с работами Ф. Инфанте («СФ», 1983, № 12). «Артефакты» Инфанте, особые системы зеркальных поверхностей, помещенные в ландшафт, хотя и взаимодействуют с окружающей природой, все же всегда остаются четко выделенным смысловым и композиционным центром снимка, живущим собственной жизнью.

В фотосюжетах Шонты роль фрагмента-отражения принципиально иная. Включение отражающих поверхностей в ткань природного ландшафта и фиксация их взаимодействий для него не самоцель. Фотограф идет дальше: с помощью зеркал и полупрозрачных стекол он стремится на плоскости снимка создать новую реальность, окрашенную яркой авторской эмоцией. Пожалуй, ближе всего к решению этой задачи Шонта подходит в таких предельно лаконичных композициях, как «Светящаяся гора» и «Северный ветер».

Если в первый «пейзажный» период творчества Виргилиюс Шонта пытался донести до зрителя свое мироощущение, во второй, «детский» — свое мировоззрение, то теперь, на мой взгляд, он увлечен «мироконструированием». По мнению некоторых критиков, нынешние пейзажные снимки Шонты страдают некоторой искусственностью, излишней зашифрованностью мысли. Что же, признаем — в этих работах мастер пока еще не достиг той завершенности, цельности образов, которая была характерна для «Пейзажей Литвы». Порой они воспринимаются как этюды, как поиски средств пластического выражения новой темы фотохудожника. Но ведь и адекватное фотографическое воплощение выношенного автором умозрительного образа, пожалуй, сложнее, чем самая совершенная фиксация красоты, созданной природой. Какие высоты сумеет покорить Шонта на этом пути покажет время.

ПЕЙЗАЖ С КРУГЛЫМ ЗЕРКАЛОМ

СВЕТ РАННЕГО УТРА

ЗА АВТОМОБИЛЬНЫМ СТЕКЛОМ ▶



СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР

СВЕТЯЩАЯСЯ ГОРА

«Игра»

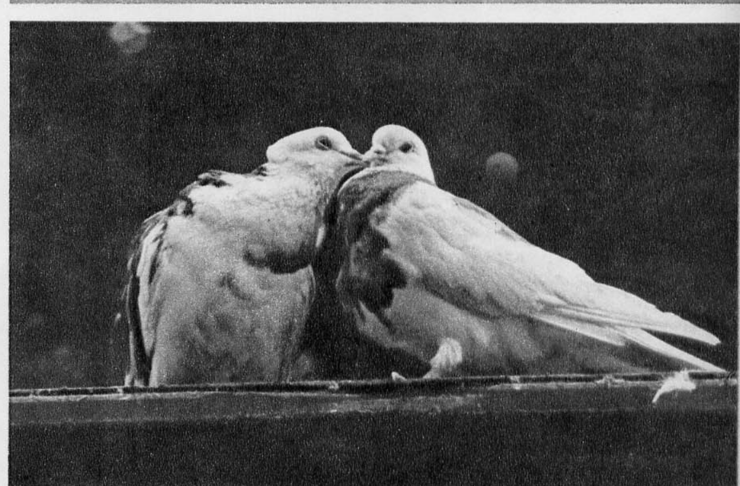
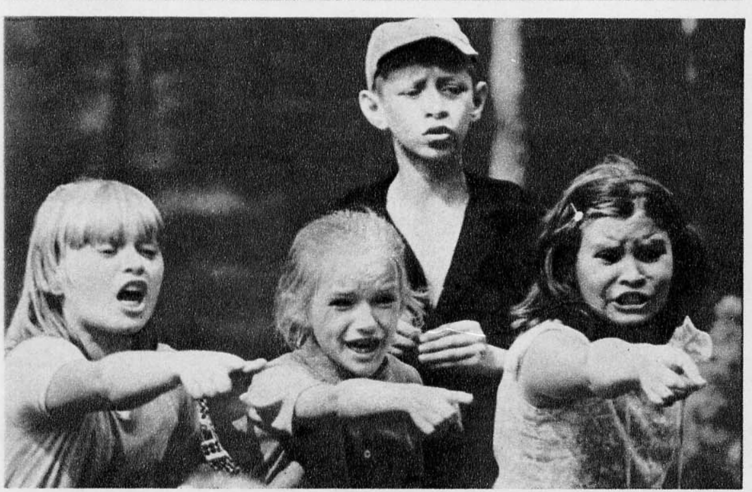
Игре все возрасты покорны. Фотографирование, в известном смысле, тоже игра. И включились в нее участники августовского конкурса весьма активно. Самым популярным героем фотографий оказался футбольный мяч. Это понятно. Впрочем, в конкурсных снимках присутствовали и другие азартные, в самом хорошем смысле этого слова, игры, вплоть до таких малопопулярных, как «фантики» или крокет. Пожалеем лишь об одном: игра — это ведь не только спорт. Игра включает в себя самые разные стороны человеческого общения. Снимков, их запечатлевших, оказалось, прямо скажем, маловато.

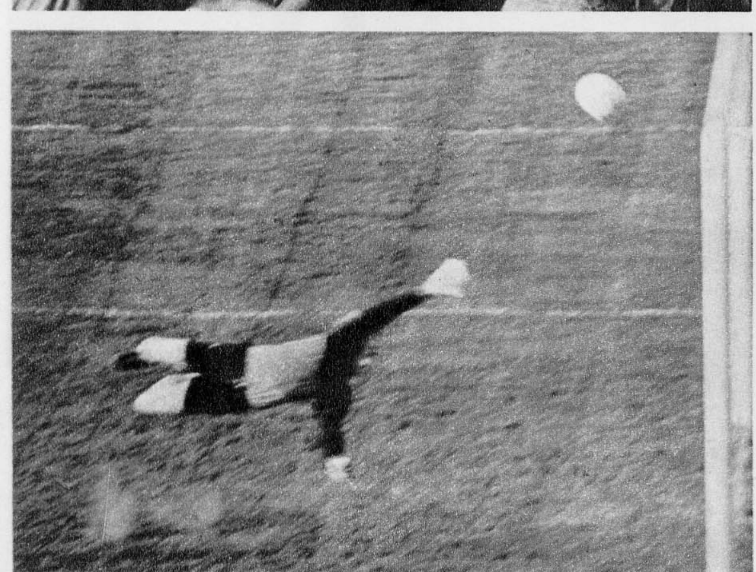
Первенство мы отдали фотолюбителю из подмосковного города Апрелевка Н. Убасеву. Это не случайная его удача. Он снимает детей многие годы. И, как видим, успешно.



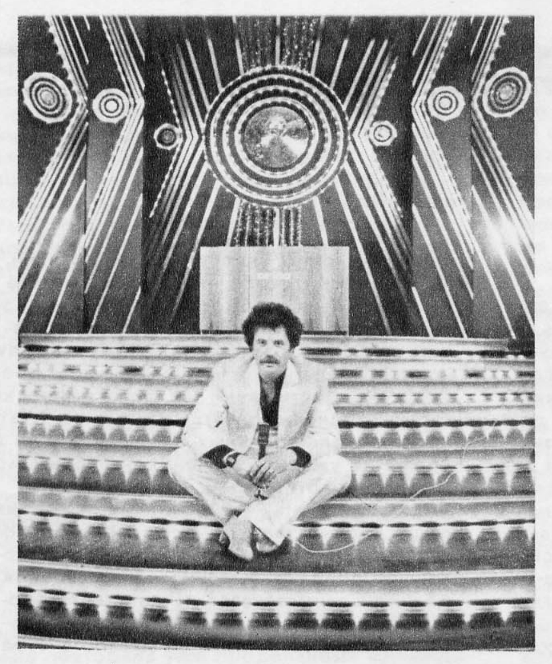
Н. УБАСЕВ (МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ)
ЛЕТО



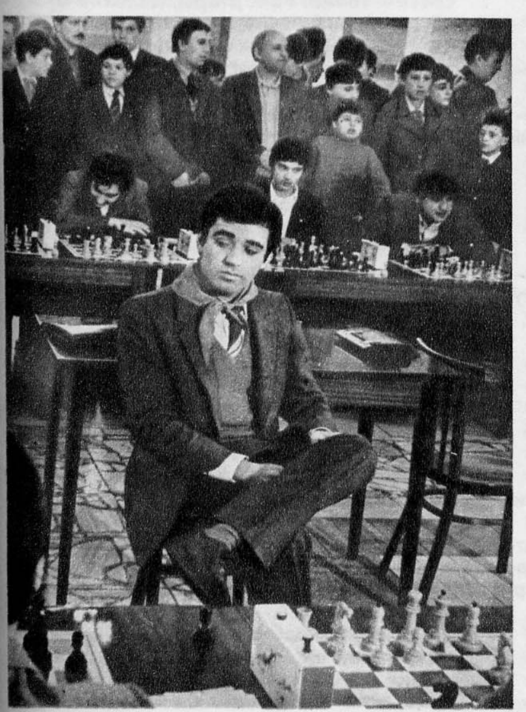


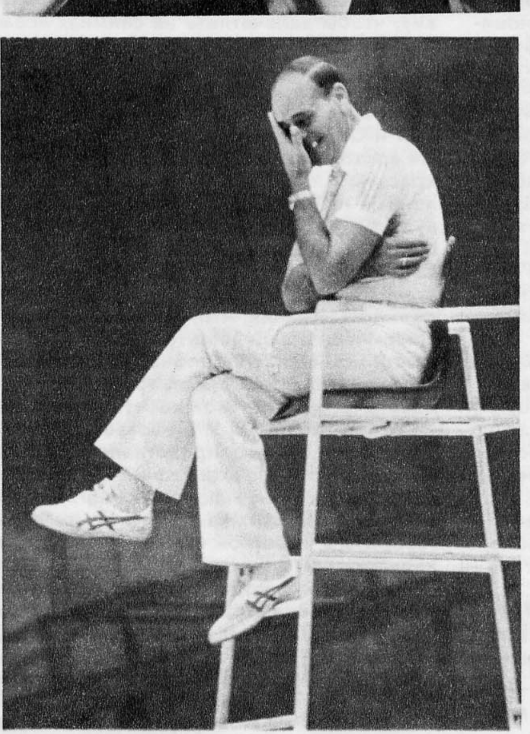










Е. ЕПАНЧИНЦЕВ (ЧИТА)
ТРУДНЫЙ ПАССАЖ

Ф. ДОСТАЛ (ЧССР)
ПОМОЩНИК

Ю. СЛОБОЖАНИН (ГРОДНО)
КОГДА СУДЬЯ НЕ ПРАВ...

А. КРЕЙМЕР (МОСКВА)
НЕ УСПЕЛ...

В. БУХАРЕВ (ЛЕНИНГРАД)
ИГРА БЕЗ ПРАВИЛ

А. БУРЬБО (БЕЛГОРОД)
ПАРОЧКА

Э. ДОБЕЛИС (ЛИЕПАЯ)
НАД СЕТКОЙ

А. КРЕЙМЕР (МОСКВА)
НЕБО НАЧИНАЕТСЯ НА ЗЕМЛЕ

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ (ЧИТА)
ТРУБАЧ

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ (ЧИТА)
ШУТКА

Б. ДОЛМАТОВСКИЙ (МОСКВА)
13-Й ЧЕМПИОН МИРА

В. ЗАБОЛОТСКИХ (СИМФЕРОПОЛЬ)
ДИСК-ЖОКЕЙ

В. ШУМОВСКОВ (МАГНИТОГОРСК)
ДВА ШТРАФНЫХ!

Б. ЗАВЬЯЛОВ (МОСКВА)
НЕ ВЫДЕРЖАЛ...

Э. ДОБЕЛИС (ЛИЕПАЯ)
ДУЭТ

Анри Вартанов

Эстетика фотографии

Кандидат искусствоведения

14. КРАСОТА И КРАСИВОСТЬ

Мы ценим фотографию за множество достоинств. За информационную точность, когда идет речь о журналистских снимках. За проникновение в духовный мир, когда оцениваем произведения фотоискусства. За постижение свойств материи, когда перед нами снимки научные. Многообразие сфер применения фотографии создает впечатление, что сегодня о ней уже нельзя говорить как о чем-то едином, цельном, что это — конгломерат совершенно различных форм человеческой деятельности. И все же, если попытаться найти какую-то универсальную категорию, которая могла бы стать критерием достижений в разных видах фотографии — журналистской, художественной, научной, то мы невольно обратим свои взоры к понятию красоты. Чувство красоты, как известно, присуще человеку от рожденья. Оно, вместе с тем, связано с его социальным опытом, с господствующими взглядами времени. В понятии красоты сложно переплетаются объективные и субъективные критерии, характеризующие не только личность, но и общество. Было время, когда считалось, что красота — локальная категория эстетики, имеющая отношение лишь к миру искусства. Но постепенно представления о красоте расширились, приобрели всеобщее значение. Обнаружились определенные связи красоты и истины. Создатель квантовой теории Поль Дирак заметил как-то, что научная формула, претендующая быть истинной, должна обладать эстетическими достоинствами.

Я позволил себе это предисловие потому, что в фотографии критерий красоты традиционно применяется неоправданно узко. Еще в пору дагерротипии общим убеждением стало, что она воспроизводит красоты, реально присущие действительности. Такое представление живуче и сегодня.

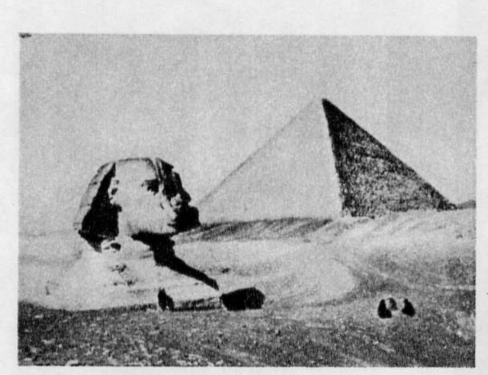
В самом деле, если камера запечатлевает красивый закат, то эстетические достоинства снимка целиком вроде бы относятся к качествам самой действительности.

Я сказал «вроде бы» потому, что внешняя очевидность решения этого вопроса создает иллюзию, будто фотография лишь фиксирует красоту, существующую в жизни, не привнося от себя ничего. Но, прежде чем перейти к рассмотрению этой непростой творческой проблемы, следует воздать должное и такому простому взгляду на нее. Сделать это нужно, чтобы не преувеличить достижений тех фотографов, которые специализируются на съемке эстетически привлекательных сюжетов, и в то же время не умалить значения подобных мотивов для фотографии.

Нельзя забывать, что в отличие от других видов творчества, где автор может основываться на своем воображении, в фотографии предмет эстетического освоения целиком заимствуется из действительности. Уже в работах ранних мастеров светописи это обстоятельство давало о себе знать. Несмотря на то что процесс фотографирования в первые годы существования нового средства был очень сложен, аппаратура громоздка, немало людей отправилось в далекие и трудные путешествия, чтобы запечатлеть на снимках «семь чудес» света. Англичанин Френсис Фрит снимал шедевры древнеегипетской архитектуры — пирамиды и Сфинкса, сокровища храма в Луксоре. Французы братья Луи и Огюст Биссоны запечатлели во время восхождения на Монблан несравненные красоты Альп. Я уж не говорю о бесчисленных пейзажных снимках, сделанных в куда более доступных и прозаичных местах: полях, лесах, городских парках.

Очень скоро в процессе становления художественной фотографии возникло и укрепилось мнение, что, кроме фиксации существующей в действительности красоты, светопись может, подобно живописи или графике, которым она пыталась следовать, создавать свои собственные эстетические ценности. И в соответствии с этим шло развитие представлений о природе красоты в фотографии. Не станем прослеживать эволюцию этих взглядов, она слишком сложна для того, чтобы о ней говорить в короткой статье. Попытаемся лишь показать, как в разных областях фототворчества красота снимка зависит от дарования человека, держащего в руках камеру.

Начну с такой области фотографии, где, казалось бы, красота не столь уж обязательна. Я имею в виду фотожурналистику, главная задача которой — рассказывать в максимально точной форме о происходящих в жизни общественно значимых событиях. Критерий подлинности, естественно, является основным для произведений фотожурналистики: без этого она лишается всякого смысла. Однако задумайтесь: почему из великого множества снимков, запечатлевших важное событие, переживают свое время, остаются в истории фотопублицистики лишь единицы? Столь же достоверные, как и снимки других репортеров, эти работы, кроме того, обладают яркой образной выразительностью, неповторимой фотографической красотой. Спустя много лет репортажи мастеров предвоенных десятилетий все более отчетливо обретают черты произведений художественной публицистики, произведений документального фотоискусства.



Ф. ФРИТ ПИРАМИДЫ И СФИНКС



ПРИМЕР САЛОННОЙ ФОТОГРАФИИ НАЧАЛА XX ВЕКА



А. ЕРИН БЕРЕЗЫ



Ч. МОНТВИЛА ПОБЕДА

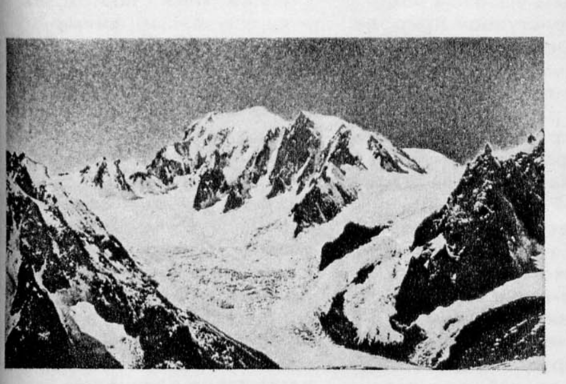
Иногда объяснение этому явлению ищут в том, что некоторые из репортеров были одновременно художниками, что они заимствовали эстетические принципы из живописи. Думаю, что такое понимание не совсем точно. Репортеры, далекие от изобразительного искусства, также создавали произведения, наделенные своей неповторимой красотой. Если говорить о заимствованиях и влияниях, то, скорее всего, следует отметить воздействие находок фотопублицистов на поиски новаторов живописи. Трудно назвать у А. Шайхета, М. Альперта, Г. Петрусова, И. Шагина, Г. Зельмы и других классиков фоторепортажа сколько-нибудь известную работу, в которой бы не было следов собственно фотографической красоты. За каждым их снимком чувствуется, кроме того, ощущение автором эстетики происходящего. Это в особенности заметно в тех случаях, когда, за прошествием лет, в связи с переменами во взглядах, прежде красивое перестало быть таковым. Приведу в пример "Домну Магнитки" Г. Петрусова: в ней три четверти кадра занимают гордо и красиво взметнувшиеся к небу дымы промышленного гиганта. Сегодня, когда мы озабочены проблемами экологии, столбы дыма потеряли былое величие: они, скорее, воссоздают ощущение характерного для своего времени энтузиазма первых шагов индустриализации.

По условиям работы репортерам нередко приходится снимать сюжеты, где, кажется, трудно требовать особых эстетических качеств.

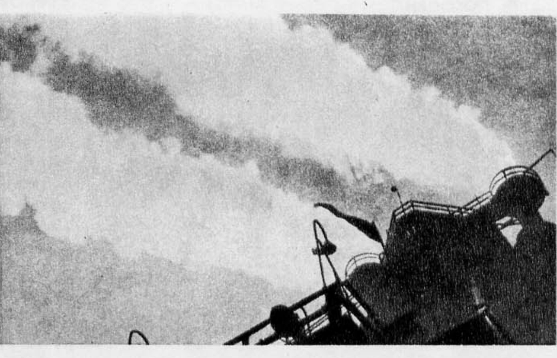
Продолжение. Начало см.: «СФ», 1985, № 3, 4, 6, 7, 9—12; 1986, № 1, 3, 4, 6, 7.

Возьмем, к примеру, снимки периода Великой Отечественной войны. Смерть... Горе... А ведь во многих широкоизвестных работах фронтовых фотокорреспондентов именно красота противостоит ужасам, уродливости войны!
Красив в монументально-скульптурном повороте фигуры «Комбат» М. Альперта, возвышенна в очищающем катарсисе пережитых страданий работа А. Шайтеха «Встреча».
Умение видеть красоту даже там, где ее меньше всего можно ожидать, — важное качество современных репортеров. Там, где глаз обывателя заметит лишь беспорядок, грязь, пот, фотопублицист способен обнаружить прекрасное. «Последние метры» С. Петрухина показывают момент проходки скважины на нефтегазоразработках. Из скупой фактуры механизмов и спецовок, щедро политых нефтью, возникает богатая полутонами и неожиданными бликами композиция. На снимке Ч. Монтвилы «Победа» мы видим измученного трудным состязанием, забрызганного грязью мотоциклиста с букетом цветов. Белые пятна на однообразно-сером фоне — лицо спортсмена, крыло мотоцикла и цветы — придают прозаической сцене эстетическое звучание.
От названных примеров необходимо решительно отделять те «репортажи», в которых достоверный рассказ о подлинных событиях подменяется постановкой, где явления действительности приукрашиваются, жизнь обретает намеренно эстетизированный характер. Достаточно чуть более внимательного взгляда на эти композиции, чтобы стало ясно: нет в них ни правды факта, ни подлинной красоты. Последнюю подменяет слащавая красивость, которая лишь подчеркивает фальшь показанного на снимке.
Если граница между красотой и красивостью в репортажной фотографии достаточно отчетлива (критерием ее становится прежде всего жизненная правда), то эти же различия в художественном фототворчестве обнаруживаются гораздо сложнее. Тут значительное место занимает понятие «художественный вкус». Считается, что о вкусах не спорят, но вся история художественного творчества во всех видах искусства состоит из постоянного несогласия во взглядах и оценках.
И еще одно немаловажное отличие. Если в фотожурналистике, при всем значении эстетического начала, оно все же не является главным, то в фотоискусстве вопросы красоты приобретают первенствующий смысл. Конечно, и здесь нередко бывает, что автор, как бы бросая вызов принятым правилам, строит свое произведение на намеренном отказе от красивого: напомню, к примеру, «Рыбьи кости» Л. Моголи-Надя. Однако подобные примеры «антиэстетического» творчества в фотографии, будучи исключением, лишь подтверждают основное правило.
Поэтому в художественной фотографии интересующая нас проблема формулируется как взаимоотношение красоты и красивости. Причем надо сразу признать, что красивость существует в этой паре не как самостоятельная величина, к достижению которой стремятся фотохудожники: она возникает в виде своеобразного «отхода производства». Говоря иначе, каждый фотограф старается постичь и передать на снимке красоту, однако не всякому она дается, и нередко мы становимся свидетелями того, что лишенная полноты и гармонии, она остается красивостью.
Есть тут, правда, и более существенные, выходящие за пределы индивидуального творчества обстоятельства. Скажем, в ту пору, когда фотохудожники XIX века откровенно подражали живописцам, их подчас виртуозно сделанные фотокомпозиции обладали отчетливой двойственностью.
С одной стороны, взятые сами по себе, они были несомненно красивыми. С другой — каждая из работ была несамостоятельна, она повторяла уже проделанный однажды акт художественного познания. Это обстоятельство лишало красоту ее первозданности и органичности, придавало ей оттенок тщательной имитации «под красоту».
На рубеже веков в многочисленных фотографических салонах разных стран процветали произведения, в которых весьма полно выражались вкусы художественного безвременья. Вкусы, в которых отсутствовавшая из-за потери высоких социальных критериев красота оборачивалась откровенной красивостью. Эта тенденция была так сильна, что давала себя знать вплоть до взлета репортажной фотографии 20-х годов.
Салонная фотография с ее ориентацией на мещанскую красивость, кажется, давно стала историей. Однако сегодня, в пору увлечения так называемым «ретро», некоторые, казалось бы, прочно забытые художественные формы переживают второе рождение. На современных фотовыставках нередки фотографии, привлекающие к себе внимание непривычной для нашего времени эстетикой — размытые линии, мерцающие тона, игра бликов, пятен... К сожалению, не всегда здесь соблюдается чувство меры. Чтобы старое обрело смысл для сегодняшнего зрителя, необходима определенная трактовка былого эстетического содержания, нужна дистанция между первоисточником и его воссозданием.
В качестве положительного примера хотел бы привести здесь опыт А. Ерина. В его «Березах», казалось бы, красивость салонной фотографии воспроизведена без всяких перемен: те же, кочевавшие из снимка в снимок, белые стволы, та же сентиментальная интонация, те же блики света, тонущие в нерезкости подробности. И все же, несмотря на чрезвычайную близость к старым образцам, у автора есть сегодняшнее отношение к материалу, которое придает его поискам новый смысл. Оно проявляется в несвойственном салонным снимкам прежней поры пристальном взгляде на природу, в непривычном «крупном плане», в большей, нежели прежде, плотности фотографической фактуры.
Если с салонной красивостью далекого прошлого достаточно ясно, то тенденции к созданию современных салонных канонов требуют внимательного и точного анализа со стороны критиков. Довольно остро эти вопросы стоят в творчестве фотохудожников Прибалтийских республик. Такие мастера, как Г. Бинде в Латвии, П. Тооминг в Эстонии, Р. Дихавичюс в Литве, некоторые их младшие коллеги идут путем первопроходцев, создавая произведения, в которых сложный ход авторской фантазии приводит в итоге к подлинной фотографической красоте. Даже в тех случаях, когда у талантливых мастеров образное решение находится в опасной близости от границы, отделяющей красоту от красивости, они никогда не покидают территорию подлинного искусства ради сомнительных эффектов салонного характера.
Другое дело — многочисленные их подражатели, люди, порой лишенные подлинного дара и строгого вкуса. Тиражируя находки мастеров, разрывая целостность образа на отдельные его составные части, гипертрофируя второстепенные детали, они создают композиции весьма эффектные по внешней своей форме, но способные претендовать разве что на красивость. Иные авторы, посылая свои снимки на зарубежные выставки и получая там поддержку в виде наград и публикаций в альбомах и альманахах, тешат себя мыслью, будто они творят высокую фотографическую красоту. Увы, это далеко не так. Нередко бывает, что, встречая в каком-нибудь издании претенциозную, лишенную серьезного смысла композицию, читаешь под ней имя автора из нашей страны и понимаешь: полку безвкусной салонной фотографии прибыло.
Сначала негодуешь по адресу фотографа, а потом, чуть остыв, понимаешь, что виноват не только он: очень редко мы, критики, касаемся этой темы — красота и красивость в фотографии, мало проводим анализов конкретных снимков, способных показать, в чем состоит истинная красота.

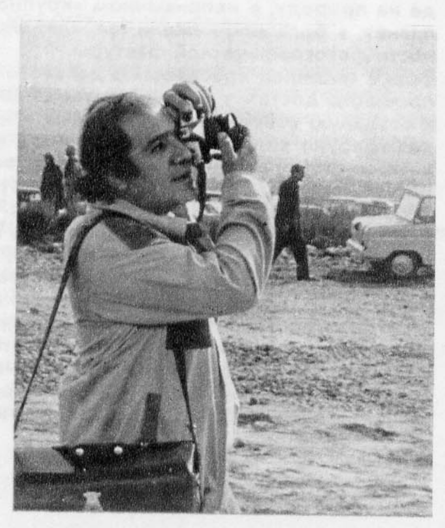
(Продолжение следует)


Л. и О. БИССОНЫ В АЛЬПАХ


С. ПЕТРУХИН ПОСЛЕДНИЕ МЕТРЫ


Г. ПЕТРУСОВ ДОМНА МАГНИТКИ

Андрей Воронов
«Поэт камеры»



П. ПОГОСЯН

Мы привыкли считать, что наш век — век специализации. В том числе и в фототворчестве. Сегодня, по большей части, каждый фотограф-профессионал занимается чем-то одним: репортажем или пейзажными съемками, рекламой или студийным портретом, натюрмортом или репродуцированием произведений изобразительного искусства. Мало того, всякий знает, что существует также четкое разделение по видам фотографической техники, предпочитаемой тем или иным мастером: одни специализируются в черно-белой съемке и, как правило, чураются работы с цветом, другие, напротив, освоив цвет, полностью отдаются ему.

Универсалов, работающих, как в былые времена, во всех (или почти во всех!) жанрах фотографии, сейчас редко встретишь: они являются представителями вымирающего племени мастеров на все руки, которые сегодня, увы, не в чести. Надеюсь, читатели поймут мое удивление, когда, приехав в Ереван, я встретил такого вот «мамонта»-универсала. Погос Погосян, едва пересекший сорокалетний рубеж, уже более четверти века профессионально занимается фотографией, являясь корреспондентом еженедельной газеты «Голос Родины», издаваемой Комитетом по культурным связям с армянами за рубежом. В августе газета отметила свое двадцатилетие, и все это время в ней работает Погосян. Являясь единственным фотографом в штате редакции, он снимает не только репортажи — ведь зарубежным армянам хочется также увидеть, как выглядит земля их предков, вглядеться в лица выдающихся представителей нации, познакомиться с художественными сокровищами древних храмов и музеев Армении.

Множественность задач, стоящих перед газетой, требовала от Погосяна работы в самых разных жанрах. Этим, мне кажется, объясняется универсализм его творчества. Хотя, признаться, служебными обязанностями трудно регламентировать вдохновение, ведь настоящий фотограф не просто выполняет задание редакции, но вкладывает в него свои способности, свои представления о прекрасном. И уж если не лежит сердце у него к какому-либо жанру, если нет к тому же достаточно высокого уровня профессионального мастерства, то из служебного рвения ничего путного не получится.

Погос Погосян соединяет в себе умение и любовь, фотографическое мастерство и пристрастие ко многим жанрам, темам, формам. Его пейзажи Армении решены в откровенно-романтическом ключе. Природные формы даны обобщенными, их красота подчеркнута резкими светотональными контрастами. Первые лучи восходящего из-за гор солнца («Утро на Севане») преображают картину обычно безмятежно-величественного озера. Утонувшая в глубоких тенях, почти черная земля соседствует со сверкающей на солнце поверхностью воды. Тем же чередованием темных и светлых планов характерны «Армянский пейзаж» и «Хор вирап на фоне Арарата». Особенно хорош «Архитектурный памятник Кечарис», снятый зимой, который в горной Армении отличается суровостью. Черный на фоне снега и облаков шедевр архитектуры звучит гордым вызовом человека неприступной природе.

Студийные портреты Погосяна роднит с его пейзажами то же стремление пользоваться резкими светотеневыми градациями. Друзья фотографа — художники Сейран Хатламаджян и Ара Бекарян, Роберт Элибекян и Арташес Унанян — представлены на портретах, говоря языком живописи, фактурно-целостно, мощными мазками. Такая манера выявляет силу характеров портретируемых, в них ощущается масштабность творческой личности. Художественное единство этих произведений свидетельствует, что Погосян достиг того, что удается далеко не каждому фотографу, — создал свой собственный почерк, по которому его «руку» нетрудно узнать.

Я уже говорил, что Погосян много лет работает в газете. Его репортажи сделаны профессионально, однако и здесь он не боится высказать свои эстетические пристрастия. Возьмем, к примеру, его репортажные портреты. В них, как и в студийных работах, сильна тяга автора к обобщению. Недаром немногим из них фотограф дает конкретные имена-названия, предпочитая такие, как «Музыка», «Незнакомка», «Первая весна». И снова мы обращаем внимание на пластику этих кадров, сделанных вроде бы в неблагоприятных для кропотливых поисков условиях, снова любуемся богатством световых нюансов, щедро разлитых в каждом снимке.

Неутомимым репортером показал себя Погосян во время двух приездов в Армению известного американского писателя Уильяма Сарояна. Им было сделано более тысячи снимков, часть из которых вошла в книгу «Уильям Сароян вблизи», изданную в Ереване в 1978 году.

Бережно хранит Погосян эту книгу с дарственной надписью писателя. В ней Сароян не только признается в дружеских чувствах к фотографу, но и называет его «поэтом камеры». В августовском номере газеты «Голос Родины», посвященном ее двадцатилетнему юбилею, воспроизводится письмо писателя в редакцию, в котором, в частности, говорится: «Как только я получаю номер газеты, сразу же просматриваю фотографии. В этих снимках, изображающих Армению, я чувствую биение сердца моего народа. Погос Погосян — талантливый фотограф».

Талант Погосяна, впрочем, проявляется не только в лирике пейзажей и романтике портретов. Он умеет быть не только поэтом, но и скрупулезным, внимательным к деталям фиксатором культурных ценностей своего народа. Говоря это, я имею в виду замечательно изданную книгу «Сокровища Эчмиадзина», в которой помещено 560 цветных снимков, сделанных им: тут и архитектура, и произведения армянских камнерезов, и творения художников-прикладников далекого прошлого. Удивляет не только то, что Погосян один снял, проявил и напечатал такое количество снимков, но и условия, в которых проходила работа. Все это было сделано в его домашней лаборатории размером в два метра на полтора.

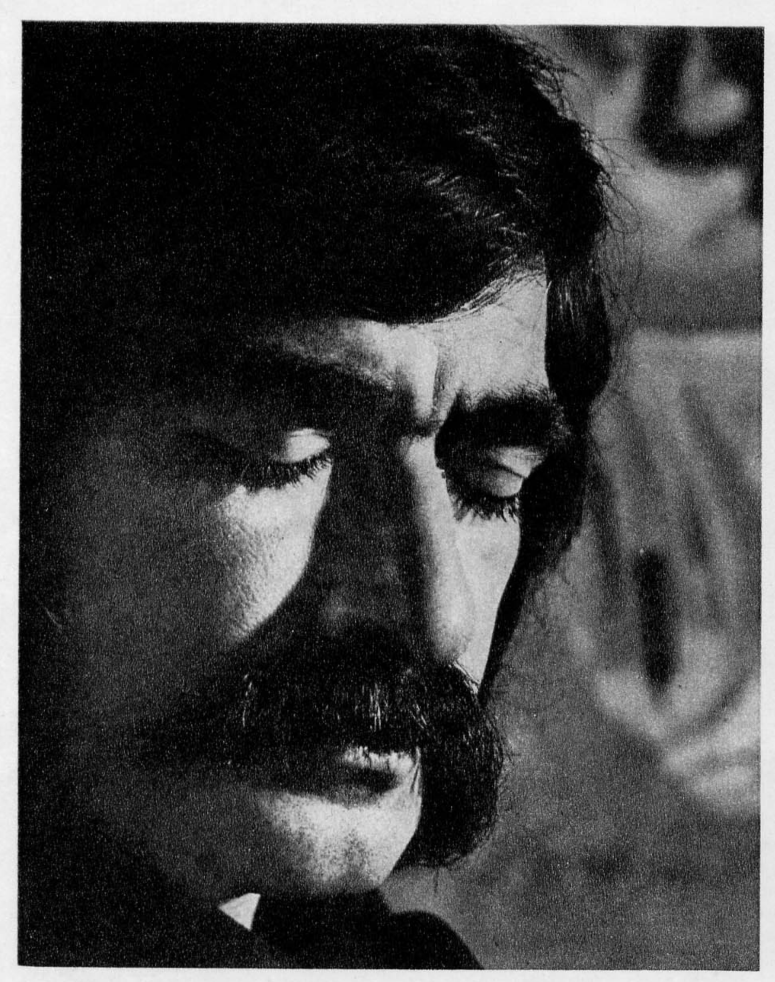
В дни, когда мы встретились с Погосяном, в Ереване еще полыхало жаркое южное лето. Но уже приближался сентябрь — пора золотой осени, время уборки урожая, сезон напряженных сельскохозяйственных работ. Фотограф собирался начать в сентябре съемки для большой книги, посвященной жизни Аштаракского района, житницы республики. Впервые ему предстояло сделать книгу — полтораста снимков в цвете, в которой надо было показать и природу, и людей, и труд, и еще многое другое, чем характеризуется жизнь большого района.

Погосян говорил о сентябрьских съемках спокойно, по-деловому. Чувствовалось, что это задание ему нравится — в нем он сможет полностью проявить свои способности фотографа, которому все жанры по плечу.



АРХИТЕКТУРНЫЙ ПАМЯТНИК КЕЧАРИС

ФОТО **ПОГОСА ПОГОСЯНА**



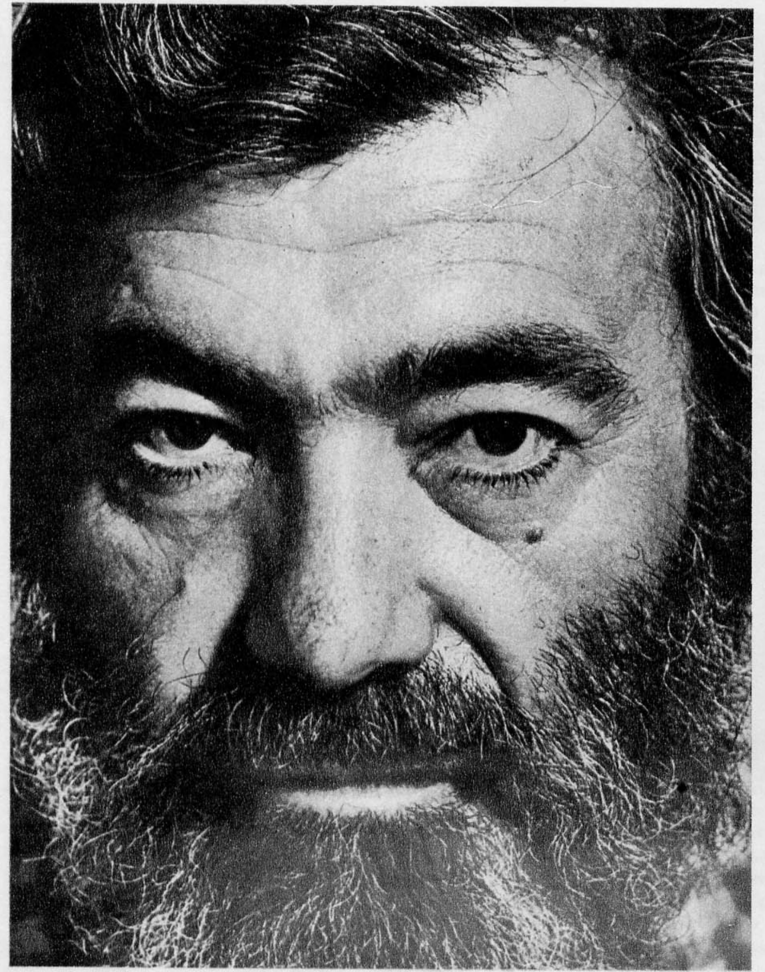
ХУДОЖНИК СЕЙРАН ХАТЛАМАДЖЯН



ПОРТРЕТ РЕБЕНКА



ХУДОЖНИК АРТАШЕС УНАНЯН



НУНЕ

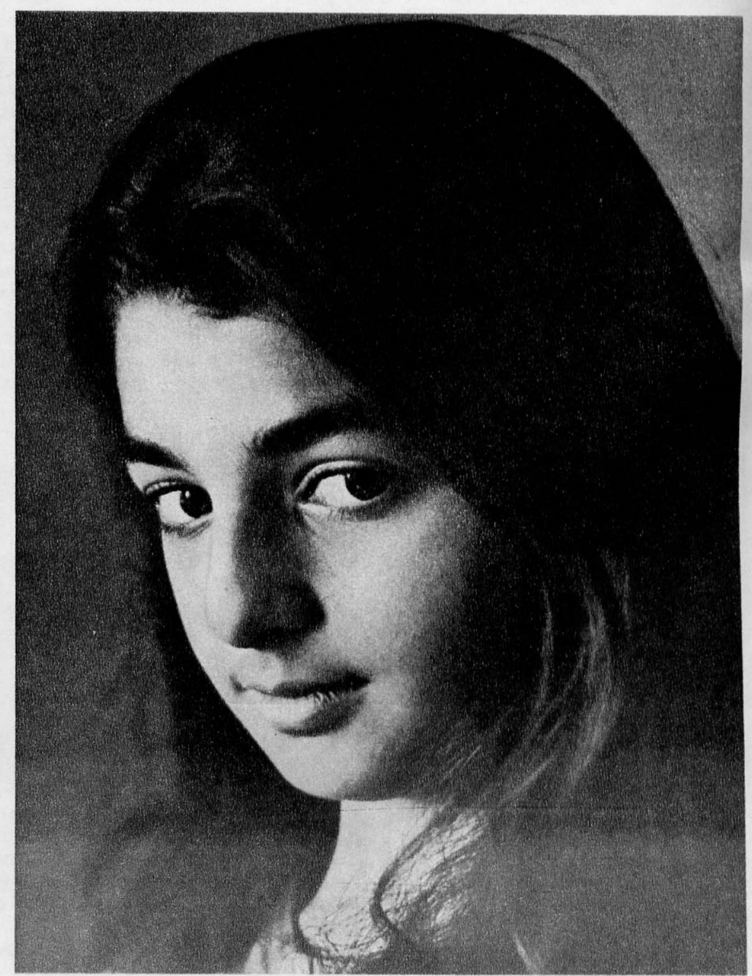


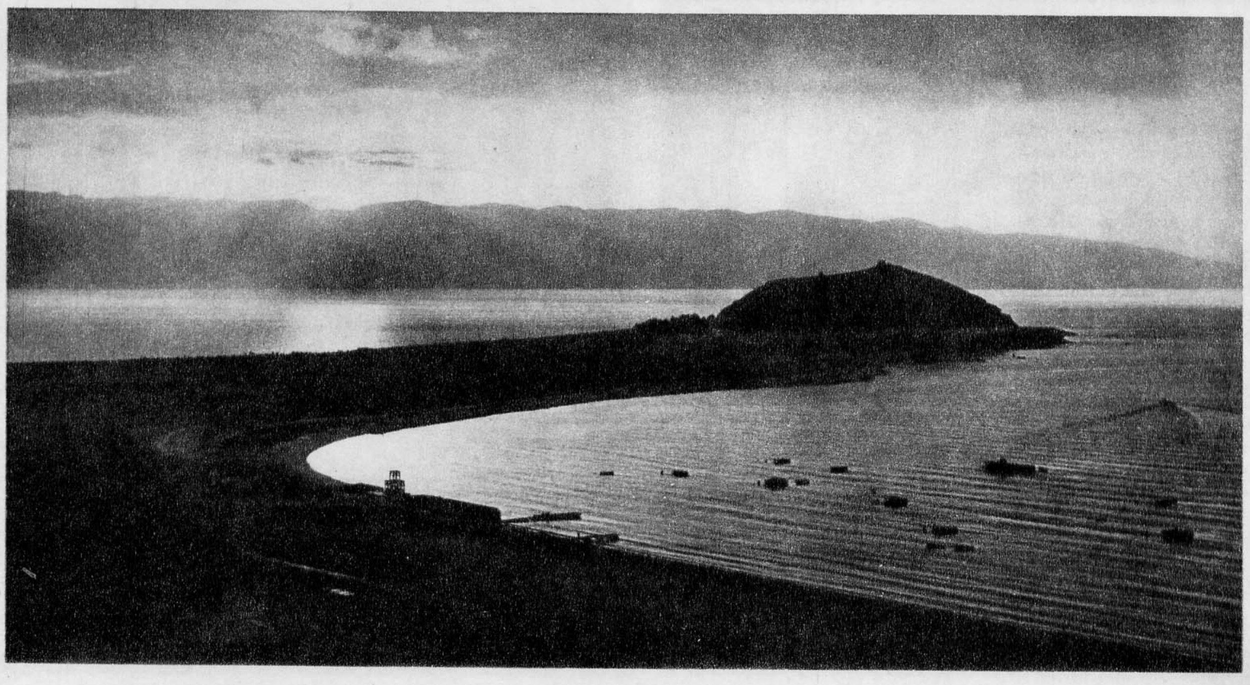

ФОТО **ПОГОСА ПОГОСЯНА**



АРМЯНСКИЙ ПЕЙЗАЖ



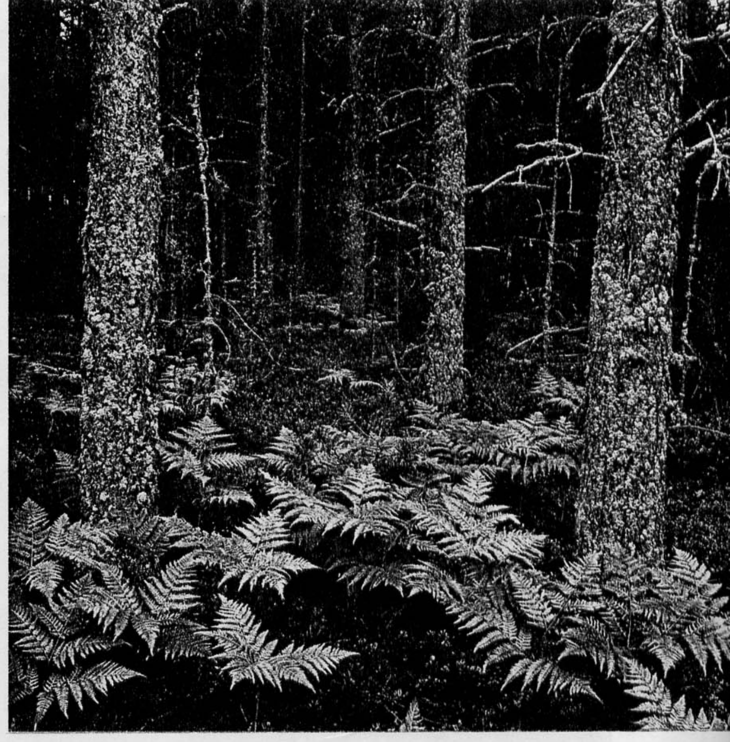
ХОР ВИРАП НА ФОНЕ АРАРАТА



УТРО НА СЕВАНЕ

«Земля моя»





К XXVII съезду КПСС в рамках II Всесоюзного фестиваля народного творчества была проведена Московская областная фотовыставка «Земля моя». В период ее подготовки, в соответствии с постановлением секретариата Московского областного Совета профессиональных союзов и коллегии Главного управления культуры исполкома Мособлсовета, межсоюзный Дом самодеятельного творчества постоянно оказывал методическую и практическую помощь фотоклубам и отдельным авторам в организации выставки.
В результате проведенной работы было представлено более 600 работ 50 коллективов и 150 авторов. Для экспонирования было отобрано 500 снимков.
Жюри наградило дипломом I степени фотостудию ДК Ступинского металлургического комбината и фотоклуб «Пушкино». Дипломом II степени награждены народная фотостудия «Образ» (Дубна) и народная кинофотостудия (Домодедово).
По разделу «Лучшие авторские коллекции» дипломы I степени получили Г. Лукьянова (Красногорск), А. Кулаков (Пущино) и С. Трусов (Пушкино).
Дипломы I степени за лучшие репортажи, портреты, пейзажи, жанровые и спортивные снимки вручены В. Нестерову (Мытищи), А. Кретову и А. Денежкину (Ступино), С. Трусову, В. Подлегаеву, Г. Плахута, Д. Крылову (Пушкино), Н. Кулебякину (Фрязино), С. Жуковскому (Крюково), Г. Чистякову (Коломна), В. Иванко (Подольск), В. Дындину (Климовск), И. Чернокнижниковой (Дубна), В. Смольянинову (Домодедово).
Призы газет «Ленинское знамя», «Московский комсомолец», журнала «Советское фото» присуждены соответственно В. Иванко, Г. Чистякову, А. Кулакову.



В. ИВАНКО
«ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ»...

В. ИВАНКО
СКАЗКИ РУССКОГО ЛЕСА

В. ИВАНКО
ОПТИМИСТ

П. КИСЕЛЕВ
ЗИМНЯЯ ФАНТАЗИЯ

В. ГУРЬЕВ
ПЕРЕД УРОКОМ БОТАНИКИ

А. ПУРТОВ
МАЭСТРО

П. КИСЕЛЕВ
АРБАТ





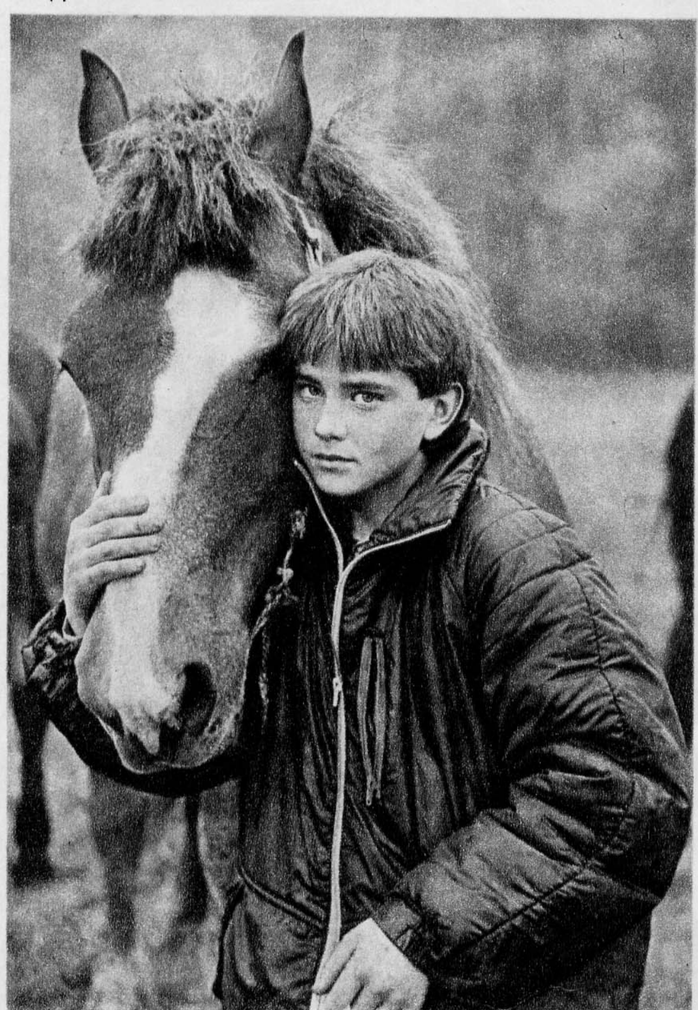




ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ГЕННАДИЙ ГАХОВ, 17 ЛЕТ
(МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ)
МОЙ КОНЬ

Геннадий Гахов — член детской фотостудии Дома культуры «Старт» подмосковного города Луховицы. (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Индустар-61», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/60 с, диафрагма 8.) Первый приз на областной выставке детской фотографии «Мир юных» (1986 г.)

«ФОТОЮНИОРУ» ПИШУТ...

Спрашивай — отвечаем

— Когда я использую пленку чувствительностью 65 или 130 ед. ГОСТа, при больших увеличениях получается крупное зерно на отпечатке. Существует ли способ уменьшить его?
П. Троепольский,
Одесса

— Чтобы уменьшить зернистость изображения на негативе, нормально экспонированный негатив в течение 4—8 мин проявляют в разбавленном водой (1 : 5) проявителе следующего состава: метол — 3 г, сульфит натрия безв. — 45 г, гидрохинон — 12 г, сода безв. — 68 г, бромистый калий — 2 г, вода — до 1 л. Затем негатив промывают и фиксируют. Окончательно промытый негатив отбеливают в растворе: сернокислая медь — 100 г, хлористый натрий — 100 г, серная кислота конц. — 25 мл, вода — до 1 л. При отбеливании металлическое серебро переходит в хлористое, образующее мелкозернистое изображение. Негатив промывают и сушат. Внешне такой негатив выглядит недопроявленным. Печать с него ведут на контрастную фотобумагу.

— Какие цветовые оттенки на изображении можно получить с помощью тонирующих растворов?
А. Сальников,
Саратов

— Применение в тонирующих растворах органических (в основном анилиновых) красителей (сафранина, аурамина, хризоидина и т. п.) позволяет получать практически неограниченное количество разнообразных цветовых оттенков изображения: коричневый, красный, желтый, оранжевый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый и целый ряд других. Перед тонированием изображение отбеливают.

— Можно ли глянцевать фотоотпечатки на простом стекле?
А. Воронов,
Пенза

— Можно. Для этой цели стекло предварительно очищают и обезжиривают. Хорошо промытые отпечатки на глянцевой фотобумаге (бумага на полиэтиленированной основе глянцевания не требует) обрабатывают в растворе, усиливающем глянцевание (например, в 2%-ном растворе формалина или 10%-ном растворе безводной соды). Мокрые отпечатки со снятыми каплями раствора прикатывают эмульсионной стороной на стекло и оставляют до полного высыхания, когда они легко отделяются от стекла.

— Существует ли универсальный проявитель для разных негативных пленок, рассчитанный на одно и то же время проявления?
В. Грызлов,
Тула

— Подобного проявителя не существует, так как различные типы негативных пленок («Фото», КН, НК, ФТ и другие) отличаются друг от друга составом фотоэмульсии, а следовательно, фотосвойствами. Для каждого типа фотоматериала существуют стандартные (оптимальные) условия (процессы, растворы) обработки, при которых получают наиболее высокое качество изображения. Применение других проявителей приводит к улучшению одних показателей за счет некоторого ухудшения других.

— Обязательно ли иметь для работы все химикалии и реактивы, ведь их десятки?
Е. Смолина,
Пермь

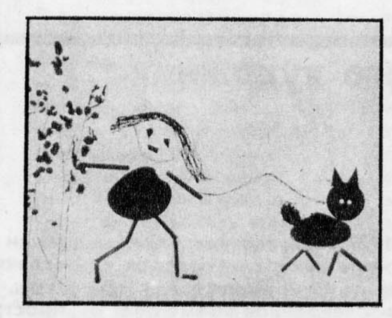
— В составы растворов, применяемых в современных процессах обработки фотоматериалов, входит более 200 разнообразных химических веществ, многие из которых при неправильном хранении и использовании могут оказать вредное воздействие на организм человека. Поэтому фотолюбителю нужен только определенный минимум реактивов — те, которыми он чаще всего пользуется.

— Помогите, пожалуйста, разобраться с вопросом измерения освещенности, так как в разных фотокнигах объяснения не всегда совпадают. Нужен ли для этого точечный экспонометр? И еще вопрос: можно ли экспонометр «Ленинград-4» использовать непосредственно для определения минимальной яркости объекта?
Н. Григорьева,
г. Кондопога

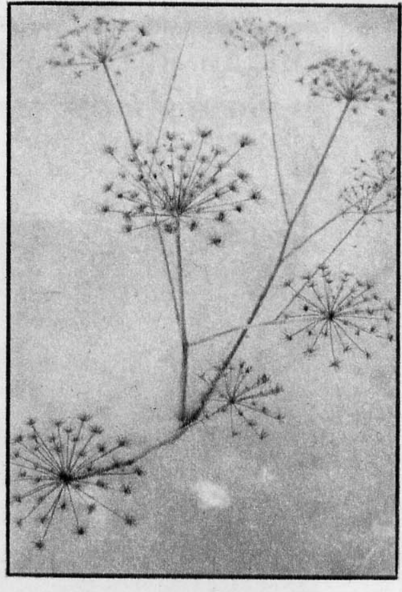
— Измерение по освещенности — это измерение всего падающего на сюжет света с той стороны, откуда будет производиться съемка. Никакой точечный экспонометр здесь не нужен и, наоборот, даже не годится, так как требуется измерить полный световой поток, падающий со всех сторон, то есть из полусферы. Для этого на окно экспонометра надевают матовую заслонку. При этом следует направлять экспонометр не в сторону аппарата, а в сторону источников света, расположенных там, где находится аппарат. Яркость объекта замеряется без матового стекла, причем окно экспонометра направляют от аппарата в сторону сюжета. Здесь показания могут зависеть от угла восприятия экспонометра, поэтому могут быть различия между точечным и усредненным замером, если точечный замер проведен по яркости, отличающейся от среднесерого тона (отражение 20%).
Экспонометр «Ленинград-4» неудобен для измерения локальной яркости сюжета — у него слишком большой угол восприятия. Вот здесь как раз помог бы экспонометр с точечным замером, который выхватывает на сюжете очень небольшие площадки с разными яркостями. Впрочем, и «Ленинградом-4» можно сделать локальный замер, если есть возможность подойти к сюжету настолько близко, чтобы в окно экспонометра попадал свет только от зоны его минимальной яркости. Обычно этот способ используется при съемке портретов.

Ответы подготовили консультанты
А. ШЕКЛЕИН,
Т. АНДРЕЕВА

«Мое родное Подмосковье...»







Ответственность руководителя детского фотоколлектива огромна. Фотография, как и другие виды искусства, формирует личность подростка, является действенным фактором эстетического воспитания. Руководят же детскими фотостудиями и кружками энтузиасты-фотолюбители, люди разных специальностей, педагогики, как правило, не изучавшие.

За последние годы в Московской области появилось много новых детских фотоколлективов — их теперь более ста. Задачей фотоотдела межсоюзного Дома самодеятельного творчества стало обучение и повышение квалификации руководителей этих коллективов. Дело принципиально новое, поэтому программу, включающую методику преподавания фотографии детям, пришлось разрабатывать самостоятельно. И главной формой профессиональной учебы стали творческие семинары. Встречи с опытными педагогами детских фотоколлективов — Г. Лукьяновой из Красногорска, А. Паламарем из Тирасполя стали для наших «студентов» хорошей практической школой. В программу обучения мы включили и цикл лекций по истории фотографии.

Прошел год, и каждый руководитель студии, кружка представил творческий отчет о работе своего коллектива. Была организована областная выставка детской фотографии «Мир юных». Возраст ее участников — от 9 до 17 лет. Экспозиция вызвала большой интерес у зрителей, и заслуга в этом не только юных авторов, открывающих удивительное в том, что стало привычным и обыкновенным для нас, взрослых, но и их педагогов.

Призерами выставки стали дубненская фотостудия «Фотон» Дома культуры «Мир», красногорский фотокружок Дома пионеров имени Крупской и фотоюниоры из клуба юных техников поселка Селятино.

За индивидуальные коллекции снимков награждены Алеша Шабашов из Дубны, Гена Гахов из Луховиц, Миша Шипов и Валера Мухин из Красногорска.

Т. СМИРНОВА,
методист фотоотдела
межсоюзного
Дома самодеятельного
творчества

ТАТЬЯНА БОРИСОВА, 12 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
ПРОГУЛКА

МИХАИЛ ШИПОВ, 10 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
АКВАРИУМ

СЕРГЕЙ МЛАДЫШЕВ, 12 ЛЕТ
(ОРЕХОВО-ЗУЕВО)
ДРУЗЬЯ



РОМАН АЛИЕВ, 13 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
ЗИМНИЕ ЦВЕТЫ





ЕЛЕНА ЛОШИНА,
ИРИНА СКАЧКОВА, 14 ЛЕТ
(РЕУТОВО)
ПЕРЕМЕНА

АРТЕМ АМИРХАНЯН, 14 ЛЕТ
(п. СЕЛЯТИНО)
ЖАРКИЙ ДЕНЬ

АЛЕКСЕЙ ШАБАШОВ, 13 ЛЕТ
(ДУБНА)
ВКУСНО!



ЕВГЕНИЙ АНДРЕЕВ, 14 ЛЕТ
(ПРОТВИНО)
«ЛОВИСЬ, РЫБКА...»

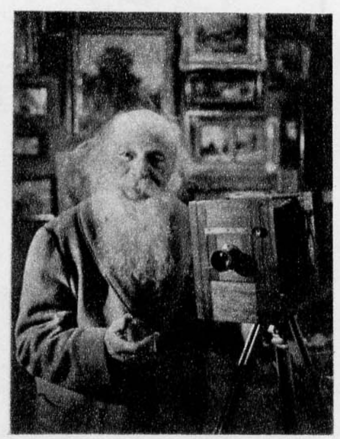
АЛЕКСЕЙ ШАБАШОВ
(ДУБНА)
УТРО В ЛАГЕРЕ





Владимир Никитин **Из архива старого художника**

Кандидат исторических наук



В. А. ПОКРОВСКИЙ

ФОТО **В. ПОКРОВСКОГО**

Ленинградцу Владимиру Александровичу Покровскому скоро исполнится восемьдесят лет. После окончания в конце 20-х Института истории искусств он пришел на работу художником кино. Трудовой путь начал у известного режиссера В. Гардина на картине «Огни Китая». После этого были сотни художественных и научно-популярных фильмов. И все годы неразлучным его спутником был фотоаппарат. Приходилось часто фотографировать эскизы декораций и макетов, делать портреты актеров, чтобы выбрать характерный грим, заниматься комбинированными съемками.

В архиве художника множество альбомов, в которые любовно наклеены сотни фотографий: виды дорогого с детства города Кириллова, портреты земляков, друзей по институту, Ленинград в праздничном оформлении начиная с 1927 года; снимки, сделанные во время поездок в Париж, Рим, Мехико...

В послевоенное время Владимир Александрович занимался реставрацией произведений классической живописи. И тут также не обошлось без фотографии — нужно было фиксировать на пленку состояние холстов до и после реставрации, документировать изменения, которым подвергались полотна в процессе работы. Фотография помогла выявить структуру мазка, характерные особенности манеры того или иного мастера.

Я сижу у Покровского дома и нетороплива разглядываю все эти снимки. Мое внимание привлекли кадры, на которых запечатлен период коллективизации в деревне. Снимки отличаются от остальных не только тематикой, но и техникой исполнения. Съемка произведена на стеклянные пластинки большого формата с отличной проработкой фактуры, с хорошей передачей пространства и объемов.

— Откуда такие? — не удержался я.

Владимир Александрович улыбнулся:

— А это мои первые опыты... Далекий 1925 год. Приехал к бабушке на каникулы в уездный городишко Кириллов Череповецкой губернии. Целыми днями возился со своим ящичком на треноге. Всех соседей переснимал...

Сидим как-то с бабушкой, пьем чай — вдруг стук в дверь. Открываем — на пороге человек с портфелем. Не здороваясь, прямо с порога:

— Гражданка, ваш внук производит съемку?

Бабушка растерялась:

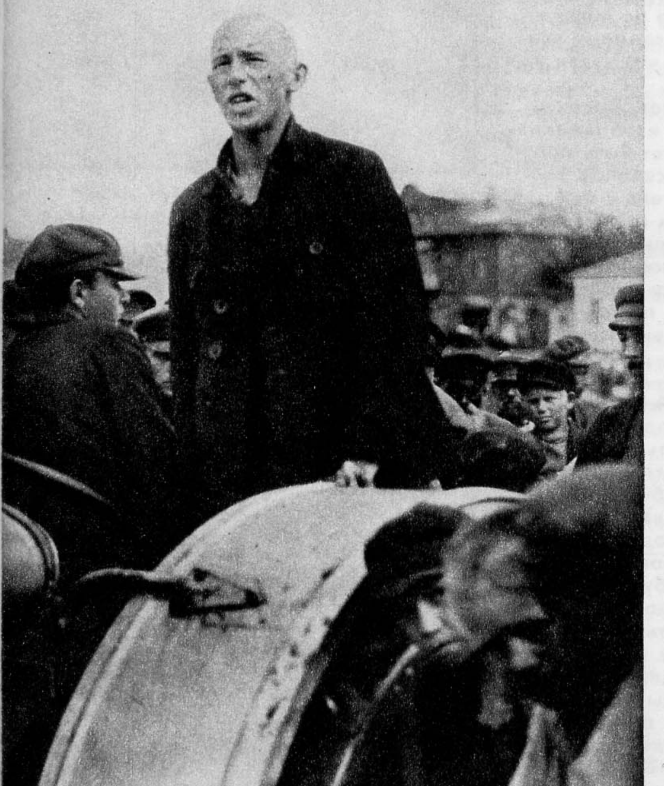
— Да, поди, он и не знал, что нельзя этого делать. Вы уж извините его. Я и то говорила, без документа не следует...

ВРУЧЕНИЕ ПЕРВОГО ТРАКТОРА КОЛХОЗУ ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА. г. КИРИЛЛОВ. 1925 г.

— Собирайся! — приказал мне человек с портфелем, — да технику не забудь прихватить.
— Да что же теперь будет?.. — запричитала бабушка.
— А вот что, гражданка, будет... Первый трактор лучшему колхозу вручать поедем! Разве можно такое не запечатлеть для истории?!
Мог ли я знать, что тот исполкомовский работник как в воду глядел: снимки-то и впрямь стали историческими.

Я попросил Владимира Александровича рассказать о съемке подробно.
— В Кириллове тогда собралось много народу. Пришли и приехали люди из окрестных деревень посмотреть на диковинку. Многие слыхали уже про трактор, но видеть еще не видели. Вначале устроили митинг, на котором горячо говорили про светлое будущее и про мировую революцию. Одного из выступающих мне удалось снять крупным планом. Пришлось пробиться к самому трактору. Снимая, одну ножку штатива я устроил на тракторе, а две другие зажал под мышками.
Когда митинг окончился, собравшиеся решили сняться все вместе, «для истории», как сказал исполкомовец. Тут я поставил камеру на возвышение, а потом долго и тщательно рассаживал собравшихся. Впереди расположились детишки, перед самым трактором — колхозные активисты, вокруг него — все остальные. Женщины в нарядных платках, надетых в честь праздника, завершили композицию. Над трактором развевался флаг и транспарант. Помнится, у меня даже дух перехватило от такой красоты.
В тот же день, закрывшись в кладовке, я проявил пластинки. Негативы получились удачными. Я сделал по нескольку отпечатков с каждого и отдал их в исполком. Снимки до сих пор хранятся в местном музее на моей родине...
Работы Владимира Александровича впечатляют непосредственностью, душевной теплотой, правдой запечатленного времени. И я, с позволения автора, решил предложить их для публикации журналу «СФ».





ПЕРВАЯ БОРОЗДА.
г. КИРИЛЛОВ. 1925 г.

НА МИТИНГЕ В ГОРОДЕ КИРИЛЛОВЕ В ДЕНЬ ПРИХОДА ПЕРВОГО ТРАКТОРА. 1925 г.

В ФОТОСЕКЦИЯХ
СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ

Аппаратура для профессионалов

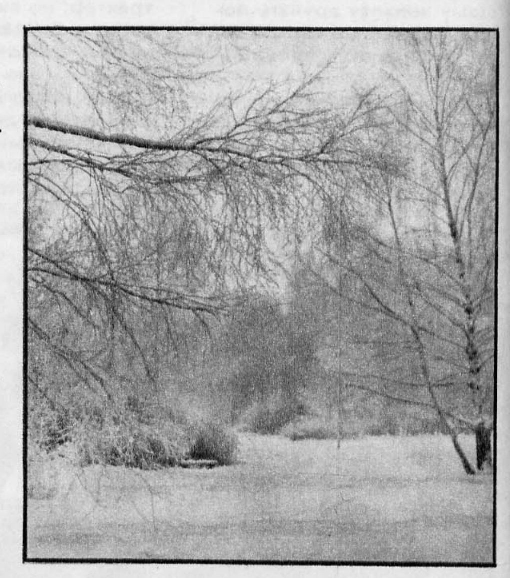
Состоялось заседание фотосекции московской журналистской организации, посвященное проблемам развития отечественной профессиональной фототехники. Разговор шел о том, что успешная деятельность репортера во многом зависит не только от его работоспособности и таланта, но и от технической оснащенности, соответствующей современным требованиям.
Анализ истории развития советской фототехники сделал член бюро фотосекции В. Куняев, обративший особое внимание на тот факт, что наша фотопромышленность, ориентируясь в основном на любителей, не удовлетворяет запросы фотожурналистов. Выход из положения некоторые центральные издательства находят в закупке импортной профессиональной фотоаппаратуры, но общей проблемы это не решает.
Есть острая необходимость в разработке отечественной профессиональной фототехники — современной, надежной, соответствующей нуждам наших фотожурналистов.
Инициативная группа фотожурналистов, сообщил В. Куняев, взялась установить контакты с представителями промышленности, которые, к сожалению, мало знакомы с требованиями профессионалов. Удалось добиться, чтобы промышленность получила задание создать две профессиональные фотосистемы с необходимым набором принадлежностей на 35-мм и среднеформатные пленки.
О нынешнем ассортименте фотоаппаратуры рассказал инженер В. Федай, отметивший ее низкое качество и несоответствие профессиональным требованиям. Инженер П. Ивченко познакомил присутствующих с принципами технического задания на профессиональную систему с учетом реальных возможностей промышленности. Профессиональные фотосистемы будут создаваться в расчете на журналистов среднего звена — репортеров областной и районной печати, то есть тех, кто сегодня слабо оснащен.
Исходя из этого в основу требований к технике положены максимальная механическая надежность, достаточно полный набор качественной оптики, вспышек и вспомогательного оборудования. Впервые в нашей стране намечено создание зеркальной репортерской камеры с форматом кадра 6×7 см и девяти объективов к ней, оснащенных центральными затворами. Дальномерную камеру с тем же форматом кадра (взамен давно снятых с производства «Искры» и «Москвы») предположительно будет выпускать П. О. «ФЭД». Для проектируемых камер с блицавтоматикой намечено производить соответствующие вспышки. Принято решение об организации межведомственного (координационного) совета по фотографии. Разумеется, на создание и отработку фотосистемы и сопутствующего оборудования уйдет немало времени, но осуществление этой программы должно положить начало выпуску советской профессиональной фототехники.

Ю. ТРУБНИКОВ

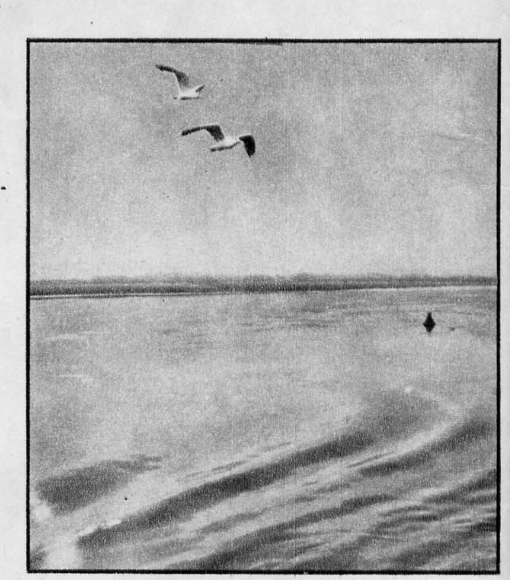
ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Пейзаж в светлой тональности

Хорошо известно, какое приятное впечатление производят пейзажные снимки, выполненные в какой-либо одной доминирующей тональности.
Исключение из серой шкалы черно-белого изображения отдельных участков избавляет от второстепенных деталей, отвлекающих внимание зрителя. Благодаря этому достигается зрительное обобщение, повышается выразительность снимка.
Исполнение фотографии в определенной тональности требует от фотографа специальных знаний и навыков в технике съемки и печати.
Снимки в светлой тональности — это своеобразный «пробный камень», на котором проверяется и оттачивается мастерство фотографа, определяется его умение работать с тоном.
Основные тона — чисто белый и различных оттенков серый. Однако если изображение составляют только белые и серые тона, оно выглядит маловыразительным и чаще всего воспринимается как недопечатанный или недопроявленный снимок. Контрастный черный элемент в таком кадре резко меняет картину. Это небольшое и порой единственное черное пятно создает необходимый тональный акцент, благодаря которому снимок преображается. Унылые, серые тона становятся в силу контраста серебристыми, а все белые участки — необыкновенно яркими.
Соотношение белого, серого и черного в кадре является важным этапом при композиционном построении снимков в светлой тональности.
Объект съемки должен быть достаточно светлым. Однако далеко не каждый светлый сюжет, будучи сфотографированным, даст нужный по тональности рисунок. Необходимо еще найти в нем те небольшие темные элементы, которые внесут тональный контраст, а также определить их место в кадре. Следует обратить внимание на то, как будет выглядеть включаемый в кадр участок неба. На снимке в светлой тональности небо должно быть светло-серым или совсем белым, поэтому лучше, если оно включает в себя дополнительный элемент, нарушающий его монотонность, или занимает на снимке небольшое пространство.
Пейзаж в светлой тональности можно сделать в любое время года.
Характер освещения. Объект съемки для получения пейзажа в светлой тональности должен быть хорошо освещен. При слабом рассеянном освещении (например, в пасмурную погоду) глубинные участки сюжета трудно передать «легкими» тонами. Появятся серые и темные участки изображения. Прямое солнечное освещение слишком контрастно, в результате на снимке могут возникнуть глубокие, резкие тени.
Когда солнце просвечивает сквозь полупрозрачные облака или пелену тумана, создается мягкое, но интенсивное освещение. Оно дает на снимке особый, свойственный только этим фотографиям серебристый тональный рисунок: густые тени полностью отсутствуют, они едва намечены слабой прозрачной полутенью, поэтому тональные переходы получаются тонкими и нежными, а предметы — легкими и пластичными. Свет в этом случае лепит формы и объем предметов, а их контуры, не искаженные резкой границей светотени, имеют мягкие, воздушные очертания.
Такое освещение бывает и в раннее туманное утро, и в теплый осенний день, и в зимнюю морозную пору, и наконец, в тот короткий миг, когда светлое облако своим краем только начинает прикрывать солнце.
Светофильтры и объективы. Светофильтры желто-оранжевой группы здесь не подходят — они заметно повышают контраст изображения, особенно при безоблачном небе, ослабляют или полностью уничтожают атмосферную дымку. Большую пользу в таких условиях может принести голубой светофильтр, поскольку он, высветляя тени, снижает общий контраст изображения и усиливает эффект дымки.
Воспроизвести на негативе тончайшие тональные различия можно только с помощью объективов, обладающих хорошими частотно-контрастными характеристиками и имеющих многослойное просветление. Объективы должны иметь небольшой коэффициент светорассеяния, а внутренние поверхности камеры — хорошее чернение.
Хорошие результаты могут быть получены при использовании объективов с большим фокусным расстоянием, позволяющих фотографу включать в кадр удаленные предметы, которые при наличии в воздухе атмосферной дымки или легкого тумана заметно светлее ближних планов.
Экспозиция и проявление негативов. Экспозицию при съемке в светлой тональности следует увеличить в 2—3 раза по сравнению с нормальной. Для воспроизведения нежных полутонов необходимо мягкое проявление, чтобы получить необходимый в этом случае выравненный негатив. Рекомендуется использовать медленно работающие, сильно разбавленные проявители. Более всего следует опасаться перепроявления негативов. Проэкспонированный негатив имеет после проявления невысокую среднюю плотность и выглядит «затянутым», как бы слегка завуалированным, и только по включенному в кадр темному элементу видно, что вуали на негативе нет.
Печать снимков. Высокая пластичность изображения снимков может быть получена при рассеянном свете в увеличителе с использованием перекальной фотолампы с матовой колбой мощностью до 300 Вт. Между лампой и конденсором помещают матовое рассеивающее стекло.
Проявитель — стандартный, разбавленный водой в 2—3 раза, хотя предпочтение следует отдать глициновым. Такие проявители работают очень чисто, без вуали.
Если на снимке не получается необходимой тонкой градации тонов даже на мягкой фотобумаге, то целесообразно вести обработку отпечатков в сильно разбавленных проявителях с последующей «прорисовкой» темных деталей изображения проявителем повышенной концентрации («СФ», 1984, № 4).
При печати снимков в светлой тональности лучше ис-

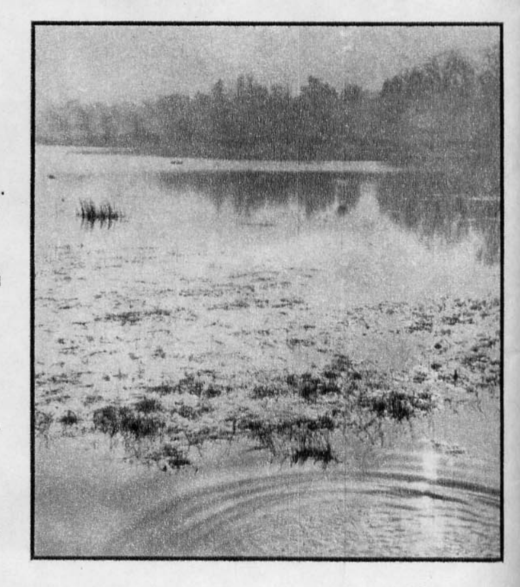


МОРОЗНО



НА СЕВЕРНОЙ ДВИНЕ

БАБЬЕ ЛЕТО



пользовать свежую фотобумагу. Если на отпечатке все же появляется небольшая вуаль, она удаляется слабым раствором фармеровского ослабителя. Делать это надо предельно осторожно, чтобы не затронуть ослаблением светлых линий самого изображения.

Комментарии к снимкам.

Все снимки сделаны камерой «Пентакон-сикс», объектив МС «Биометар», 2,8/80 мм.

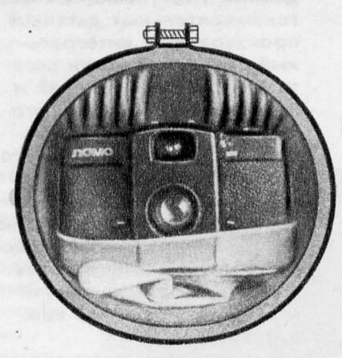
«Морозно». Снимок сделан в январский безветренный день, в 11 часов, при слабо просвечивающем через облака солнце. Диафрагменное число — 5,6. Пленка «Фото-65», съемка велась без светофильтра. Свободный участок неба перекрывали крупные, покрытые инеем ветки березы, которая осталась за кадром. Фокусировка осуществлялась по этим веткам, что способствовало более мягкой проработке заднего плана.

«На Северной Двине». Фотография снята с палубы теплохода рано утром, когда еще не успел рассеяться туман. Небо безоблачное. Диафрагменное число — 8, светофильтр Г-1,4×. Пленка «Фото-130». Черный силуэт бакена создал хороший тональный акцент, а летящие чайки оживили пейзаж, нарушили монотонность безоблачного неба, уравновесили композицию. Нежные тональные переходы и высокая пластичность изображения достигнуты благодаря сильно выравнивающему проявлению негатива, что дало возможность отпечатать снимок на фотобумаге нормальной контрастности.

«Бабье лето» — кадр сделан в конце сентября, около 10 часов утра, небольшой туман. Пленка «Фото-130», диафрагменное число — 11. Светофильтры не применялись. Безоблачное небо занимает мало места на снимке и получилось светло-серым. Пленка обрабатывалась в выравнивающем проявителе. Съемка в контражуре при слабом тумане дала возможность передать задний план достаточно светлым, а также избавиться от излишней его детализации. Темные водоросли, поднимающиеся из воды, создали необходимый тональный контраст. Перед тем как нажать на кнопку затвора, в воду был брошен камень, который «разбил» отражение солнца на множество бликов.

А. БАКАНОВ
Фото автора

Бокс для камеры «ЛОМО-компакт»



Чтобы снимать под водой на небольшой глубине камерой «ЛОМО-компакт», можно изготовить бокс из обычной маски для подводного плавания и резинового мешка размером 18×18 см. Края мешка натягивают на маску и зажимают металлическим обжимом.

После предварительных испытаний конструкции в бокс вставляется фотоаппарат (см. фото), после чего можно опускаться под воду.

Перестановка клавиш управления, перевод кадров и нажатие спусковой кнопки легко выполняются через резиновый мешок. Широкоугольный объектив после некоторой тренировки позволяет довольно точно выбирать кадр, не глядя в видоискатель. С помощью такого бокса я снимал на глубине около 20 м на пленку «UT-23». Начинающим рекомендую снимать в чистой воде при солнечной погоде на глубине до 5 м. В этих условиях съемка на обращаемую цветную пленку дает лучшие результаты.

Для страховки от возможного попадания влаги и фиксации аппарата в маске на нижнюю часть камеры я натягивал резиновую перчатку.

Л. ГЕЛЬДЕРМАН

Новый проявитель

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ

Львовским заводом «Реактив» выпущен метол-сульфитный проявитель для обработки черно-белых катушечных фотопленок. Состав проявителя: метол — 2,6 г и сульфит натрия безв. — 32 г. Вещества раздельно упакованы в пакеты из бумаги, покрытой слоем полиэтилена. Проявитель рассчитан на приготовление 350 мл раствора, в котором можно последовательно обработать при 25°С три 35-мм фотопленки. Время указано на упаковке пленки. В отличие от большинства проявляющих растворов этот проявитель не содержит щелочи. Ее отсутствие восполняет сульфит натрия, обладающий слабощелочными свойствами. Проявитель предназначен для получения негативов невысокого и нормального контраста на обычных негативных материалах. Проявляет мягко, с хорошей проработкой полутонов, подходит для фотопленок, экспонированных в солнечную погоду с контрастным освещением объектов съемки. Проявитель хорошо разделяет сильные света, допускает удлинение продолжительности обработки без опасности перепроявления. Сохраняемость раствора весьма высокая из-за отсутствия щелочи.

Процесс изготовления данного проявителя технологичнее и экономичнее ныне выпускаемых проявителей для обработки черно-белых фотопленок. Его фасовка и упаковка автоматизированы и гарантируют выпуск продукции высокого качества.

Сравнительные сенситометрические данные приведены в таблице.

Р. БЕЛОУСОВА,
Г. СУЛЫМА

Проявитель	Время проявления, мин	Сенситометрические показатели			
		$S_{0,1}$	$S_{0,85}$	γ	Do
Стандартный № 2 (Т=20°С)	8	35	60	0,80	0,08
	10	50	100	0,85	0,10
	12	45	140	0,85	0,10
Метол-сульфитный (Т=25°С)	8	40	75	0,85	0,09
	10	60	110	0,90	0,09
	12	55	150	0,90	0,10

Мини-советы

● **Для оперативной замены объектива «Юпитер-37А» (с резьбой М42×1) на объективы с байонетом «К» на камере «Алмаз-103» в адаптере «К» можно удалить прижимной стопор. Объектив фиксируется кнопкой фотоаппарата, для чего в торце обоймы объектива сделан пропил.**

А. ВАСИЛЬЕВ

● **Из-за отсутствия фиксатора ручка обратной перемотки фотокамеры «Алмаз-103» нередко остается в верхнем положении, что мешает работе и может привести к поломке.**
Чтобы избежать этого, вращением против часовой стрелки я снял ручку, затем на ось со стороны камеры надел пружину умеренной жесткости длиной 5 мм. Пружина не мешает работе замка задней крышки и не создает препятствий для продвижения пленки.

Ю. ГАФТ

Извлечение серебра

В основе этого способа извлечения серебра из отработанного фиксажа лежит реакция взаимодействия серебряно-тиосульфатных комплексов с тиомочевиной и щелочью. Получение нерастворимого сульфида серебра происходит без выделения сероводорода. На 1 г металлического серебра расходуется 0,5 г тиомочевины. Среднее содержание серебра в отработанных фиксажах обычно колеблется от 1 до 10 г/л.

Осаждение серебра из фиксирующего раствора проводят следующим образом: сначала добавляют в фиксаж 15 г/л едкого натра, после его растворения добавляют 5 г/л тиомочевины, перемешивают и дают отстояться; далее раствор сливают, а осадок высушивают при 30—100°С. Содержание серебра в сухом осадке составляет 50—80%, полнота извлечения — практически 100%. Едкий натр может быть заменен на равное количество едкого кали. Сода, поташ или тринатрийфосфат для этой цели не годятся. При наличии в отработанном фиксаже хлористого аммония (быстрые фиксажи) вводят дополнительное количество щелочи (0,75—1,0 г едкого натра на 1 г хлористого аммония).

Этот способ применяется и в цветной фотографии для отбеливающе-фиксирующих растворов на основе хлорного железа.

В этом случае вместе с сульфидом серебра осаждается сульфид железа. Выпадения сульфида железа можно избежать, если перед введением щелочи к отработанному раствору добавить 15—25 мл/л триэтаноламина (2,2′, 2″-нитрилотриэтанол), который связывает железо в растворимый в воде комплекс.

Для проверки полноты выделения серебра к жидкости, слитой с отстоявшегося осадка, добавляют 3 г/л щелочи и 1 г/л тиомочевины. Если жидкость осталась прозрачной, то процесс осаждения серебра прошел полностью.

В. КОНДРАТЬЕВ,
Р. МИЛЮТИНСКАЯ

Первый центр обработки



ОДИН ИЗ УЧАСТКОВ ЦЕНТРА ОБРАБОТКИ: ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ СОРТИРОВКА КОМПЛЕКТАЦИИ ГОТОВЫХ ЗАКАЗОВ

Шесть лет назад в редакции обсуждались проблемы, связанные с организацией в стране отечественных центров массовой обработки любительских фотоматериалов («СФ», 1980, № 7). Широкий комплекс принятых мер * позволил открыть в этом году в Переславле-Залесском в Производственном объединении «Славич» первый в стране автоматизированный центр обработки цветных любительских фотоматериалов.

Проектная мощность центра — 35 млн. цветных отпечатков размером 9×13 см в год. В комплекте оборудования, поставленного фирмой «Ампако» (Бельгия), — установки для склейки фотопленок типа 135 в рулон; проявочные машины непрерывного действия и рамочного типа, что позволяет обрабатывать и другие типы пленки (например — 120, листовую); автоматические и полуавтоматические принтеры для цветной печати на рулонную фотобумагу; проявочная машина для цветной рулонной фотобумаги на полиэтиленированной основе; контрольные столы для контроля проявленных рулонов фотобумаги; станки для резки пленки, отпечатков, сортировки отпечатков и упаковки готовых заказов; оборудование для электролитического извлечения серебра из фиксирующих и отбеливающе-фиксирующих растворов; оборудование для приготовления растворов.

Фотограф, отсняв цветную негативную пленку (отечественную или производства ГДР), сдает ее в кассете в приемный пункт в Москве или отправляет ее по почте ценной бандеролью в Переславский центр обработки.

Заказы, поступающие в центр, сортируются по наименованиям пленок и типоразмерам, на них наносятся специальные номера для контроля прохождения заказа по всей технологической цепочке, а затем передаются на операцию склейки.

Операция склейки производится на полуавтоматических аппаратах (сплайсерах) термосклеивающей лентой. На неэкспонированный участок пленки со стороны катушки производится фотографирование контрольного номера. Склеенная пленка наматывается на бобину, вмещающую сто 36-кадровых катушек. В начале и в конце рулона пленки приклеивается ракорд, рулон помещается в светонепроницаемую кассету и передается на проявку.

Проявление. Проявочные машины непрерывной проявки фотопленки изготовлены фирмой «ПАКО» (США) специально для режима обработки отечественных цветных негативных пленок. Машины имеют модульную конструкцию, поэтому в перспективе их можно перестроить для режимов ускоренной обработки. Проявленную и высушенную пленку снимают на бобине с машины и передают на печать.

Подготовка к фотопечати. Операция нанесения специальных центрирующих просечек (по которым выставляется кадр) осуществляется на специальном автомате-нотчере. Эти просечки дают возможность вести печать в автоматическом режиме.

Фотопечать. Автоматический цветной принтер «МР-3400» имеет три основные системы: система транспортировки пленки; система транспортировки бумаги; система вычисления экспозиции и экспонирования. Принтер печатает с пленки типа 135 на бумагу шириной 89 или 101 мм отпечатки 89×127 или 101×152 мм. Печать ведется белым светом, а экспозиция отсчитывается в красной, зеленой и синей зонах спектра отдельно. Для прекращения экспозиций в отдельной зоне предназначены фильтр-затворы: голубой, пурпурный и желтый, которые полностью перекрывают соответствующие им красную, зеленую и синюю зоны. Экспозиция вычисляется на основании данных, поступающих с цветоизмерительных датчиков, производящих интегральный замер плотности негатива в красной, зеленой и синей зонах. Система автоматического экспонирования с помощью отдельного массива датчиков анализирует сюжет негатива и вносит ступенчатую коррекцию в вычисленную экспозицию для того, чтобы отпечатки получились с нормальной плотностью сюжетно важных деталей.

Система хроматической коррекции вступает в работу, если в кадре сильно преобладает какой-то один цвет (портрет на цветном фоне, морской пейзаж, лесной пейзаж и т. п.). Если печать производится с недодержанных (слабых) или передержанных (плотных) негативов, то в работу включается система слоп-коррекции. Эта система компенсирует эффект невзаимозаместимости экспозиций. Имеется еще несколько систем, позволяющих как можно более точно устанавливать экспозицию и в то же время отбраковывать сильно недодержанные и передержанные негативы, с которых невозможно получить отпечатки удовлетворительного качества.

На автоматическом принтере с пленки заказчика (при первом выполнении заказа) печатается по одному контрольному отпечатку размером 9×13 см с каждого пригодного для печати кадра. Экспонированный рулон фотобумаги снимается с принтера и передается на проявку.

Проявление фотобумаги. Проявочная машина фирмы «ПАКО», предназначенная для обработки бумаги «Фотоцвет-9», одновременно обрабатывает 6 рулонов бумаги шириной 89 или 101 мм.

Контроль. Проявленные и высушенные рулоны бумаги проверяются на специальном контрольном столе, где контролер особым образом помечает отпечатки, требующие переделки, а также неисправимый брак.

На отпечатках, требующих переделки, наносится величина требуемой коррекции в ступенях плотности или необходимого цвета (красного, зеленого или синего).

Комплектация готовой работы. Проверенные рулоны бумаги и пленки передаются на станцию формирования заказа. В комплект станции входит специальный эргономический стол, на котором смонтированы резчик пленки и отпечатков, а также сортировщик отпечатков. Весь комплекс станции управляется мини-компьютером с микропроцессором. Резчик пленки разрезает пленку по 4 кадра. Резчик отпечатков разрезает рулон бумаги на отдельные отпечатки. Причем пленка и отпечатки одного заказа режутся одновременно. Сортировщик отпечатков автоматически сортирует отпечатки на 3 потока: годные, требующие переделки и неисправимый брак. Станция автоматически останавливается по окончании резки очередного заказа и включается после того, как оператор заберет разрезанную пленку и отпечатки для вкладывания их в конверт.

Фиксаж с пленочных проявочных машин и отбеливающе-фиксирующий раствор с бумажной проявочной машины непрерывно подаются на установки электролитической регенерации серебра и после отбора серебра вновь возвращаются в проявочные машины.

Компьютер держит в памяти многочисленную информацию: число заказов за день, число отпечатков, из них годных, брак, пошедших на переделку и т. д.

Заказы, в которых имеются отпечатки, требующие переделки, передаются на полуавтоматический принтер, где производится печать необходимых кадров с введенной вручную коррекцией, проставленной на контрольном столе.

Заказы, упакованные в конверты, доставляются на приемные пункты или отправляются заказчику почтой. Если фотолюбитель желает получить дополнительные отпечатки или отпечатки увеличенного формата, он указывает в таблице на конверте номера кадров на пленке, количество и формат отпечатков и сдает пленку на приемный пункт.

Стоимость обработки одной пленки — 70 коп., отпечатка минимального формата — 30 коп., максимального (25×30 см) — 2 руб. 10 коп.

Срок выполнения заказов — 3 дня.

Качество отпечатков — стабильно высокое.

Первый приемный пункт создан в Москве в фирменном магазине-салоне «Зенит» (Сокольническая пл., д. 9). Почтой заказы направляют по адресу: 152140, Переславль-Залесский Ярославской обл., пос. Большевик, 32, ПО «Славич», центр обработки ЦФМ.

А. ПАШКОВ,
заместитель начальника Центра обработки ПО «Славич»

* Постановление Совмина СССР «О мерах по развитию в 1986—1990 годах и на период до 2000 года любительской фотографии и кинематографии» («СФ», 1985, № 10).

Фотомонтаж

Цикл статей Сергея Костромина «Позитивный процесс: цели и средства», опубликованный в 1983—1985 гг.* заинтересовал многих читателей, которые просят автора продолжить разговор о сложных методах фотопечати. Начинаем публикацию статей, где будут рассмотрены некоторые способы фотомонтажа: комбинированная съемка, способ аппликаций, способ переноса изображений.

Вероятно, любой фотограф не однажды встречался в своей практике с непроизвольным фотомонтажом: несколькими изображениями на одном кадре фотопленки. Нередко это происходит без всякого желания автора, и причиной тому — его забывчивость или неисправный механизм фотокамеры. Конечно, съемочный материал испорчен, но любознательность побуждает просмотреть фотопленку. Бывает, встретятся такие «бракованные» участки, что заставят изумиться игре случая: люди «раздваиваются», объекты обретают «прозрачность».
Принцип многократного экспонирования кадра был открыт в конце прошлого столетия. Последующее поколение фотографов заложило и развило основы другого направления — фотомонтажа. В наше время этот прием продолжает обогащаться новыми техническими способами и прочно закрепляется в фотографической жизни. Однако вопрос, связанный с определением места фотомонтажа как нового вида творчества в фотоискусстве, до сих пор не нашел своего окончательного решения. Среди многих публикаций наиболее полезной в работе, на мой взгляд, является статья А. Александрова «Фантазии» и реальность» («СФ», 1982, № 9).
Фотомонтаж успешно применяется для решения многих технических, полиграфических задач, для воспроизведения потерянных деталей изображения заимствованием из других кадров и т. п. Более сложная задача фотомонтажа — создание фотографических имитаций: для усиления изобразительного впечатления расходящихся лучей и ореолов источников света, для включения в композицию иллюзии падающего снега, потоков дождя и всевозможных атмосферных явлений. Фотомонтаж незаменим, когда трудно или вовсе невозможно провести натурную съемку нескольких объектов в природных условиях в рекламной фотографии. Совмещение разных кадров — также основной прием в новом виде творчества — «фантастической» фотографии.
Фотомонтаж — технический прием, осуществляющий объединение нескольких различных изображений на одной картинной плоскости. Фотомонтажное изображение можно образовать одним из трех основных способов: комбинированная фотосъемка — монтаж изображения осуществляется благодаря многократному экспонированию одного кадра фотопленки; способ аппликации — наложением фотоотпечатков на общую основу; способ переноса изображений — путем проекционной или контактной печати на один лист фотоматериала.

Комбинированная фотосъемка

Способ многократного экспонирования заключается в последовательных съемках нескольких изображений на один кадр фотопленки. Наиболее простой случай — двойное экспонирование. При этом выдержка основного сюжета, как правило, дается нормальной, а выдержка для второго (дополнительного) определяется авторской задачей. Результат съемки можно оценить только после обработки фотопленки, поэтому необходимо заранее продумать общую композицию двух сюжетов и очередность экспонирований. Пусть приблизительно, но наложиться друг на друга должны изображения нужных объектов, а не каких-либо посторонних. Именно в этом заключается основная техническая сложность способа, что, в свою очередь, ограничивает его творческие возможности.
Если конструкция фотокамеры позволяет установить на место фотопленки для облегчения работы прозрачную пленку, тогда на нее наносят контуры основных объектов первого сюжета. После его экспонирования рисунок упростит комбинирование второго сюжета при повторной экспозиции.
При многократном экспонировании кадра без маскирования происходит как бы взаимное проникновение фактуры совмещаемых объектов.
Когда сюжетами для комбинирования являются природный или городской ландшафты, то даже случайное совпадение некоторых участков изображений может выглядеть закономерным. Но если аналогичный прием используется для комбинирования изображений людей, то требуется осторожное и хорошо обоснованное композиционное решение с учетом ракурса съемки, числа и длительности экспонирований, а также структуры и тональности второго плана. Например, при комбинации двух различных портретов на белом фоне повторное экспонирование даст наложение изображения лица на проэкспонированный ранее участок негатива, чего не произойдет с использованием черного фона. Видимо, несмотря на схожесть операций фотосъемки, их окончательный результат будет резко отличаться по световому тону, степени передачи фактуры лица и одежды и, самое главное, по смыслу фотокомбинации.
Порядок этапов съемки может быть следующим: размещение объекта на определенном фоне, первое экспонирование, перемещение натуры в поле кадра или самой камеры, если необходимо, изменение характера освещения, позы человека и т. п., после этого — второе экспонирование. Естественно, что число таких экспонирований может быть и более двух.
Прием многократного экспонирования с использованием масок более сложен. Окрашенная в черный цвет маска из тонкого листа упругого материала размещается перед объективом фотокамеры или между объективом и фотоматериалом и закрывает часть кадра. Маска и вторая ее половина — контрмаска разделяют кадры на части. Перед фотосъемкой на специальном держателе необходимо закрепить первую часть маски. Затем производят съемку объекта и после первой экспозиции устанавливают контрмаску, пристыковывают ее к первой и закрепляют. После этого маска убирается и проводится второе экспонирование. Для того чтобы граница разделения была незаметна, лучше располагать ее по темным участкам композиции («СФ», 1983, № 3).
Разновидностью способа многократного экспонирования является съемка с использованием импульсных фотоосветителей (ИФО). Этот прием целесообразно применять для сюжетов с движущимися объектами. Серия вспышек производится одним ИФО, но лучшие результаты достигаются при использовании синхронизированных ИФО («СФ», 1985, № 3).
Применение изложенных способов ограничено. Основное затруднение — все экспонирования должны производиться «за один проход», а это крайне неудобно в натурной съемке. Исключение возможно для фотокамер с покадровой съемкой на плоскую или роликовую фотопленку. Вторая причина — сложность визуального контроля результатов технического и художественного качества фотокомбинаций. В какой-то степени эти проблемы упрощаются при комбинированной съемке объектов в павильоне с применением диапроекции и фронтпроекции.

С. КОСТРОМИН

ЛИТЕРАТУРА:

В. Т. Грюнталь. Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж. — М.: Книга, 1966.

Б. Ф. Плужников. Занимательная фотография. — М.: Искусство, 1964.

Л. Каунтер. Как снимают кинотрюки. — М.: Искусство, 1977.

* Для фотолюбителей, недавно подписавшихся на журнал, перечисляем ранее опубликованные статьи этого цикла.
1983 г.: О коэффициенте контрастности — № 9; Оснащение лаборатории — № 10, 11.
1984 г.: Основные способы управления изображением при печати — № 2, 3; Хранение негативов — № 4; Работа с негативом — № 5, 6; Изогелия — № 7; Эффект Сабатье — № 8.
1985 г.: Работа с позитивом — № 2; Испытание фотобумаги; Снижение контраста засветкой — № 3; Засветка при проявлении; Получение равноплотного серого поля на графических сюжетах — № 4; Мокрая печать; Уменьшение контраста изображения; Местное ослабление — № 6; Способы оформления фоторабот — № 7.

Фотокерамика без секретов

Для украшения интерьеров квартир и общественных зданий используются фарфорово-фаянсовые изделия (медальоны, вазы, тарелки) с нанесенным на них черно-белым или цветным фотоизображением. Подобные изображения стойки к действию кислот, щелочей, атмосферных явлений, легко моются, долговечны. Сущность процесса получения «вечной фотографии» заключается в способности эмульсий, содержащих бихроматы калия и аммония, под действием света приобретать различную степень гигроскопичности, растворимости и клейкости.

Процесс состоит из репродуцирования оригинала (или натурной съемки); изготовления диапозитива; приготовления эмульсии; нанесения эмульсии на пластины; печати с диапозитива на очувствленные пластины; проявления изображения при помощи керамических красок; закрепления изображения на пластине; переноса изображения с пластины на изделие; ретуширования и художественной обработки изображения; обжига изделия с нанесенным изображением и, при необходимости, исправления дефектов обжига керамическими красками с последующим вторичным обжигом.

Негативы и диапозитивы для фотокерамики должны быть нормальной плотности и контраста, лучше мягкие, с хорошей проработкой в светах и тенях. Негативы проявляют в обычных каретках, диапозитивы — только в кюветах, контролируя ход проявления каждого диапозитива, от качества которого во многом зависит и качество конечной продукции.

Приготовление эмульсии проводят при обычном неактиничном освещении, так как она малочувствительна. В эмалированную кружку наливают 150—160 мл воды и подогревают ее. Затем, тщательно перемешивая, всыпают в воду 20 г чистого картофельного, кукурузного или маисового декстрина (загрязненный декстрин образует нерастворимый осадок) и 10 г сахара-рафинада. Полученный раствор, перемешивая, доводят до кипения и снимают с огня. После охлаждения до 40—50 °С добавляют 10 г порошкообразного бихромата калия или аммония (предпочтительнее бихромат аммония, так как он работает мягче). Полученную эмульсию 2—3 раза фильтруют и заливают в обычный небольшой заварной чайник, удобный для последующего полива пластин. Этого количества эмульсии хватает на полив 50—60 пластин размером 13×18 см. В качестве пластин используют отмытое от фотоэмульсии стекло от негативных или диапозитивных фотопластинок, которые на сутки погружают для очистки и обезжиривания в 2,5%-ный раствор соляной (или серной) кислоты. Перед поливом пластинки тщательно протирают резиновой губкой под струей проточной воды и сушат в вертикальном положении в обеспыленном помещении.

Полив эмульсии на пластины. Небольшое количество эмульсии из носика чайника наливают на центр пластины и, слегка наклоняя ее в разные стороны, дают эмульсии равномерно растечься по всей поверхности. Излишнюю эмульсию сливают с уголка пластины через фильтр во второй чайник. Политые пластины высушивают в сушильном шкафу в строго горизонтальном положении при 35—45 °С. Конец сушки определяется «на отлип» — подушечкой пальца. Недосушенные пластины прилипают к диапозитиву при печати; пересушка (эмульсия приобретает красновато-оранжевый цвет) приводит к потере гигроскопичности эмульсии и ее непригодности для дальнейшей работы.

Печать с диапозитива на подготовленные сухие пластинки проводят контактным способом. Можно использовать различного рода маски, растушевки и т. п., располагая их между источником света и экспонируемыми пластинками. При средней плотности диапозитива и лампе мощностью 500 Вт, расположенной в отражателе на расстоянии 40 см, время экспозиции составляет 2—3 мин, а при использовании дуговых или ртутных источников света — 30—45 с. Под воздействием света участки хромоэмульсионного слоя под соответствующими участками диапозитива приобретают различную степень задубленности и способности воспринимать влагу из воздуха, а следовательно, и различную степень клейкости.

Операция проявления изображения заключается в запылении или припудривании экспонированной пластины смесью керамической краски с флюсом следующего состава: краска керамическая черная № 1021 — 100 г, флюс керамический № 6 или № 19 — 10 г.

Смесь тщательно перемешивают, встряхивая в течение 30 мин в банке с завинчивающейся крышкой, после чего просеивают через сито № 80 (размер отверстий 0,075 мм).

Проэкспонированной пластинке при влажности воздуха 65—75% и T=22—24 °С дают приобрести определенную влажность и клейкость, после чего на сухую беличью кисть № 30—36 набирают просеянную смесь и легкими плавными движениями кисти наносят краску на пластину до полного выявления изображения. При этом можно смягчить (усилить) те или иные особенности и детали изображения, используя беличью кисточку № 4—6.

После получения качественного изображения пластина тщательно очищается от остатков краски мягким ватным тампоном или флейтцевой кистью.

Если пластина с трудом и медленно опыливается, причины могут быть следующими: чересчур пересохшая эмульсия, малая влажность воздуха в помещении; слишком большое время экспонирования, значительная передержка. Если пластина воспринимает слишком много краски, это объясняется недостаточной просушкой эмульсии, большой влажностью воздуха в помещении либо большой недодержкой при экспонировании.

Перенос изображения на изделие. Опыленную поверхность пластины обливают закрепляющим коллодионным раствором (100 г 2%-ного медицинского коллодия, 50 г спирта-ректификата и 50 г серного эфира), который обволакивает и фиксирует мельчайшие частицы краски. Далее пластину в течение 15—20 с подсушивают на воздухе, лезвием бритвы прорезают края коллодионной пленки со всех сторон пластины на расстоянии 4—5 мм от ее краев и на 1,5—2 мин погружают изображением вверх в кювету со щелочным раствором (25 г кристаллической буры на 1 л воды).

Затем, придерживая пальцами края пластины и коллодионной пленки, вынимают пластину из раствора и споласкивают под мягкой струей воды. Стекание краски с изображения под струей воды или еще в щелочном растворе является результатом недостаточной выдержки при печати, переувлажненности эмульсии перед поливом закрепляющим раствором или искусственным втиранием краски в эмульсию.

Глазурованную поверхность изделия обезжиривают с помощью губки 2,5%-ным раствором соляной кислоты, ополаскивают в проточной воде и погружают в сосуд с чистой водой, без пузырьков воздуха.

В этот же сосуд изображением вниз опускают пластину, располагают ее над изделием и легким покачиванием пластины отделяют коллодионную пленку с изображением от стекла. Под отделившуюся пленку подводят изделие и под водой переносят пленку на нужную поверхность изделия.

Придерживая изделие и пленку за края, осторожно вынимают изделие из воды, очень аккуратно расправляют, чтобы не появились складки на пленке, дают воде немного стечь и ставят изделие для полной просушки. Тонкой беличьей кистью проводят прбликовку изображения в мокром виде, что является весьма эффективным приемом, улучшающим качество изображения. Стеклянную пластину, с которой снят коллоидный слой с изображением, опускают в ванну с соляной кислотой.

Ретуширование высохшего изображения проводят керамической смесью, разведенной на скипидарном масле, с помощью беличьих кистей № 2—3. Чтобы попасть под тон ретушируемого места, этот участок необходимо предварительно увлажнить дыханием.

Обжиг изделия происходит в электрических муфельных печах на специальных подставках. Для обжига фаянсовых изделий температуру в печи доводят до 760—800 °С, фарфоровых (для краски № 1021) — до 850—880 °С, эмалированного металла — до 700—750 °С. После этого печь отключают и, не открывая дверцы, дают остыть до 100 °С, после чего изделие вынимается.

При «пережоге» изображение приобретает некрасивый желтоватый оттенок; при значительном «пережоге» — матовый и «складчатый» вид; при еще более значительном (больше 100 °С сверх нормы) происходит выгорание краски и пузырение глазури.

При незначительном недожоге изображение матируется, при значительном — краска смазывается с глазури пальцем. Отсутствие блеска на изображении объясняется плохим вымыванием хромовых солей в щелочном растворе до переноса пленки либо обжигом увлажненных изделий.

Правильно проэкспонированное, проявленное и обожженное изделие имеет гладкую глянцевую блестящую поверхность и выглядит так же, как и оригинал, с которого проводилось первоначальное репродуцирование.

О. БЕЛЕНЬКИЙ,
М. ЦЕЙТЛИН

КОНКУРС СФ 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Конкурс «10000 технических идей» вызвал много читательских откликов. Материалы конкурса привлекли пристальное внимание работников фотопромышленности, которые регулярно знакомятся с читательскими конструкциями.
Идя навстречу пожеланиям читателей, редакция решила возобновить конкурс в 1987—1988 году. Конструкции и идеи, относящиеся к фототехнике и фотопроцессам, будут приниматься на конкурс с октября 1986 по апрель 1988 года.
Чтобы иметь возможность более оперативно информировать организации, заинтересованные во внедрении разработок участников конкурса, редакция просит при оформлении работ руководствоваться следующими правилами:
1) присылать описание работы по возможности в двух машинописных экземплярах;
2) придерживаться следующего порядка оформления:
— фамилия, имя, отчество;
— точный почтовый адрес;
— разрешение автора на публикацию материала и его адреса в журнале;
— название предложения;
— описание, чертежи, фотографии, схемы (для сложных электронных устройств и блочная схема) в объеме, дающем возможность повторения конструкции.
Условия конкурса, установленные премии будут объявлены в «СФ», 1986, № 12.
Приглашаем наших читателей принять участие в конкурсе.

Премии победителям

В редакции журнала «Советское фото» состоялась встреча с призерами конкурса «10000 технических идей» (1985 г.) харьковчанами Э. Берзингом и М. Акимовым. Победителям конкурса была вручена награда Польского оптического завода PZO — фильтрационная головка «Крокус GFA».
Производственные объединения и заводы, рассмотрев направленные в их адрес работы участников конкурса («СФ», 1986, № 1), присудили призы за наиболее интересные разработки.
Премии Ленинградского оптико-механического объединения им. В. И. Ленина
Первая премия — кинокамера «Аврора-219» — присуждена Р. Амирову за разработку фотоэкспонометра для фотоаппарата «Любитель-166В».
Вторая премия — камера «ЛОМО-135М» — Ю. Козину за предложение «Дистанционное управление фотоаппаратом «Смена».
Премии вилейского завода «Зенит»
Первая премия — фотоаппарат «Эликон-35С» — присуждена Ю. Серову за разработку и создание приставки для зеркальных фотоаппаратов.
Вторая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕТ» с объективом «Индустар-50-2» — Н. Безбородову за разработку и создание набора принадлежностей и приспособлений для съемки длиннофокусными объективами.
Третья премия — фотоаппарат «Агат-18» — В. Михайлуце за реализацию конструкции для микрофильмирования с камерой «Агат-18».
Грамотами завода награждены В. Грищинский, В. Леонтьев и М. Зуев.
Премии азовского оптико-механического завода
Первая премия (100 руб.) присуждена А. Ощепкову за разработку и реализацию головки для цветной печати.
Почетные грамоты получили А. Дмитриев, В. Клименко, В. Писарев.
Премии переславского производственного объединения «Славич»
Первая премия (наборы фотобумаги и магнитной ленты для любительской звукозаписи на сумму 50 руб.) присуждена В. Кривецу за использование микрокалькулятора при цветной печати.
Вторая премия (наборы фотобумаги и магнитной ленты для любительской звукозаписи на сумму 30 руб.) — В. Карпову за способ определения времени проявления.
Дипломами награждены С. Павлов и В. Николаюк.
Премии черкасского завода «Фотоприбор»
Первую и вторую премии завод решил не присуждать.
Две третьи премии — устройства пробной фотопечати «Спектрозон-1» — присуждены И. Бекерману, В. Покровскому и В. Арсенину за предложенный способ цветной печати; В. Зубаню — за цветоанализатор для обработки цветных фотобумаг.

Новинки зарубежной техники



«Практика MTL-50»

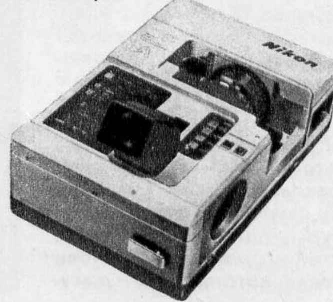
Новинкой прошлого года народного предприятия комбината «Карл Цейс Йена» (ГДР) стала камера «Практика MTL-50» из серии фотоаппаратов «Практика L». Этот фотоаппарат отличается от модели «MTL-5» новой системой индикаций экспозиции, которая осуществляется с помощью двух светодиодов в поле зрения видоискателя. Измерение экспозиции ведется при рабочей диафрагме. Сочетание одновременного или поочередного свечения светодиодов информирует фотографа об избыточной, недостаточной или правильно выбранной экспозиции.
Формат кадра 24×36 мм. Диапазон измерения яркостей от 0,32 до 80000 кд/м^2 (при интервале диафрагменных чисел от 1,4 до 22). Затвор щелевой с металлическими ламелями отрабатывает выдержки от 1 до 1/1000 с и «В». Синхронизация ИФО на кратчайшей выдержке 1/125 с и более длительных.
Видоискатель жестковстроенный, призменный с увеличенным полем зрения. Наводка на резкость осуществляется тройным клиновым фокусировочным устройством, по кольцевому микрорастру или по кольцевому полю матового стекла. Установлена линза Френеля, обеспечивающая повышенную яркость изображения. Зарядка пленки традиционна — с помощью известной автоматической системы «Пентакон Loading» (PL).
Штатный объектив «Пентакон-авто» 1,8/50 с многослойным просветлением (МС) и присоединительной резьбой М42×1. Богатый ассортимент сменных объективов с фокусными расстояниями от 20 до 1000 мм и большой выбор принадлежностей расширяют возможности этой камеры в различных видах съемок.
Габариты: 142×96×85,5 мм. Масса 770 г (с объективом).

В. ВОЛОДИН

Оперативная передача изображения

Оперативная доставка в редакцию отснятого материала является немаловажным фактором в повышении эффективности работы фотокорреспондентов газет и журналов. Новые современные технические решения позволяют репортеру без каких-либо сложностей передать в редакцию фотоснимки из любого населенного пункта, где имеется телефон.
Одна из таких систем — портативный телефотопередатчик «NT-1000A», предназначенный для трансляции негативных и диапозитивных изображений с 35-мм пленки по телефонным линиям связи, была продемонстрирована летом прошлого года в Москве фирмой «Никон».
Подключив передатчик к любому телефону, корреспондент набирает номер абонента, где установлен приемный фототелеграфный аппарат, и в считанные секунды передает изображение.
При передаче изображения с негатива, который предварительно вставляется в «NT-1000A» и визуально контролируется на экране прибора, на фототелеграфном аппарате может быть получен позитивный снимок. Устройство снабжено автоматической и ручной коррекцией плотности и контраста изображения.
Одновременно с передачей фотографического изображения может быть передана и воспроизведена подпись к снимку, которая записывается от руки на бумажной ленте. Благодаря применению в передатчике объектива с переменным фокусным расстоянием возможна кадрировка негатива (диапозитива) в пределах 0,7—1,4×. Время сканирования изображения — 13 с.
Габариты 171,5×428×281 мм. Масса 12 кг.

В. АНЦЕВ



По страницам иностранных изданий

По новой программе

Венгерские фотографы ждали этого много лет — Высшая школа прикладного искусства в Будапеште начала подготовку дипломированных фотографов на новом отделении «Фотофильм-видео или визуальная коммуникация», сообщает венгерский журнал «Фото».
Это отделение будет готовить учащихся по следующим специальностям: фотография и прикладная графика; фотография и мультипликация; фотография и книжная графика; фотография и электронная графика.
На вступительных экзаменах в Высшую школу выясняется степень технической подготовки абитуриента, его чувство пластики и пространства, способность к логическому мышлению, знание иностранных языков. Руководитель отделения Габор Копек пишет: «Не добьется успехов тот, кто разбирается только в фотографии». На вступительных экзаменах необходимо выполнить два задания из трех: рисунок, пластика и живопись.
После трех туров вступительных экзаменов из 24 человек, изъявивших желание заниматься фотографией в Высшей школе прикладного искусства, лишь пятеро приступили к учебе. Вначале все слушатели школы без исключения изучают основы фотографии, проводятся теоретические и практические занятия. Кроме этого, студенты слушают курсы лекций по истории и теории фотографии, по истории техники и т. д. В последующие годы обучения после окончания курса общих дисциплин будет проведена узкая специализация по разным видам фотографии: технической, газетной, рекламной, научной, а на последнем семестре — экспериментальной».

«Фотоантика-85»

«Рынком страстей» назвал югославский журналист Мирослав Николачич выставку старинной фотоаппаратуры, фотопринадлежностей и сувениров «Фотоантика», которая уже в восьмой раз устраивается в Любляне. Об этом событии он рассказал на страницах югославского журнала «Фотокиноревью».
В этом необычном смотре, как правило, принимают участие все крупные югославские фотоколлекционеры и специалисты. Работа выставки широко освещается в люблянской прессе, по радио и телевидению.
Кроме югославов из всех краев и областей страны, здесь можно встретить множество зарубежных гостей.
Последняя «Фотоантика» проходила особенно интересно. Во внутреннем дворике культурного центра «Крижанки» собралось множество посетителей. На стенде с литературой и сувенирами каждый мог найти что-то для себя. Здесь же можно было увидеть старинную аппаратуру, фотозначки, этикетки, старые фотографии. Особенной популярностью у посетителей пользовалось временное фотоателье с фотографом, снимающим аппаратурой времен наших бабушек...
Значительное оживление внес аукцион. К большому удовольствию покупателей и организационного комитета «Фотоантики» все экспонаты были распроданы. Хорошая организация, особая творческая атмосфера и заинтересованная публика могут сделать из «Фотоантики» международную фотографическую и туристическую достопримечательность.

Коллекция Союза чехословацких фотографов

Журнал «Чехословацкая фотография» рассказывает о фотографической коллекции Союза чехословацких фотографов. В коллекцию отбираются особо ценные работы современных и старых чешских авторов, снимки, получившие признание на фотовыставках в ЧССР и за рубежом. Собрание демонстрирует широкую тематическую и сюжетную палитру, разнообразие творческих направлений. Коллекция пока еще молода и насчитывает немногим более 2 тысяч снимков 304 любителей и профессионалов. Но она постоянно пополняется за счет работ, которые их авторы передают безвозмездно в дар новому собранию, и фотографий, ставших собственностью Союза чехословацких фотографов после проведения различных выставок. Организаторы приобретают работы, как правило, в нескольких экземплярах. Подобная практика оправдывает себя, так как судьбы фотографий могут быть различными, а потери зачастую невосполнимыми.

Месячник фотографии

В американском городе Хьюстоне (штат Техас), как сообщает английский журнал «Бритиш джорнал оф фотографи», завершился месячник фотографии — «Хьюстон Фото Фест», в рамках которого отмечалось 150-летие Хьюстона и одновременно 160-я годовщина создания первой фотографии Нисефором Ньепсом.
В выставочных залах, музеях, библиотеках, колледжах и других общественных местах города было одновременно развернуто 60 фотовыставок, прочитано 25 лекций, проведено несколько конференций и показов слайдов. Приглашенные на это мероприятие фотокритики, редакторы крупнейших издательств, кураторы фотомузеев знакомились с новыми произведениями известных и малоизвестных фотографов из разных стран мира, которые принимали участие в этом смотре.
Подобное мероприятие такого широкого масштаба проводилось в США впервые.

80 лет японской фотокамере

В международном музее фотографии Джордж Истмен Хаус в Рочестере (США), сообщает американский журнал «Попьюлар фотографи», прошла выставка «Эволюция японской фотокамеры», на которой демонстрировалось около 400 аппаратов, выпущенных в Японии начиная с 1903 года и до наших дней. Выставка, уделив особое внимание высокому техническому уровню этой отрасли промышленности Японии, представила огромное разнообразие моделей.
Среди них первая модель — «Черри Портэбл», выпущенная в 1903 году.
В первой четверти нынешнего века японские аппараты были почти точной копией европейских и американских моделей. Но в процессе развития и совершенствования японской аппаратуры в течение десятилетия, предшествующего второй мировой войне, стали появляться незначительные, но оригинальные новшества. В послевоенные годы особая точность технических изделий стала непреложным правилом производства. Высокого уровня достигла и оптика.
Иллюстрации в «Попьюлар фотографи» воспроизводят различные модели фотоаппаратов, которые выпускались в Японии.

Аукцион на бирже

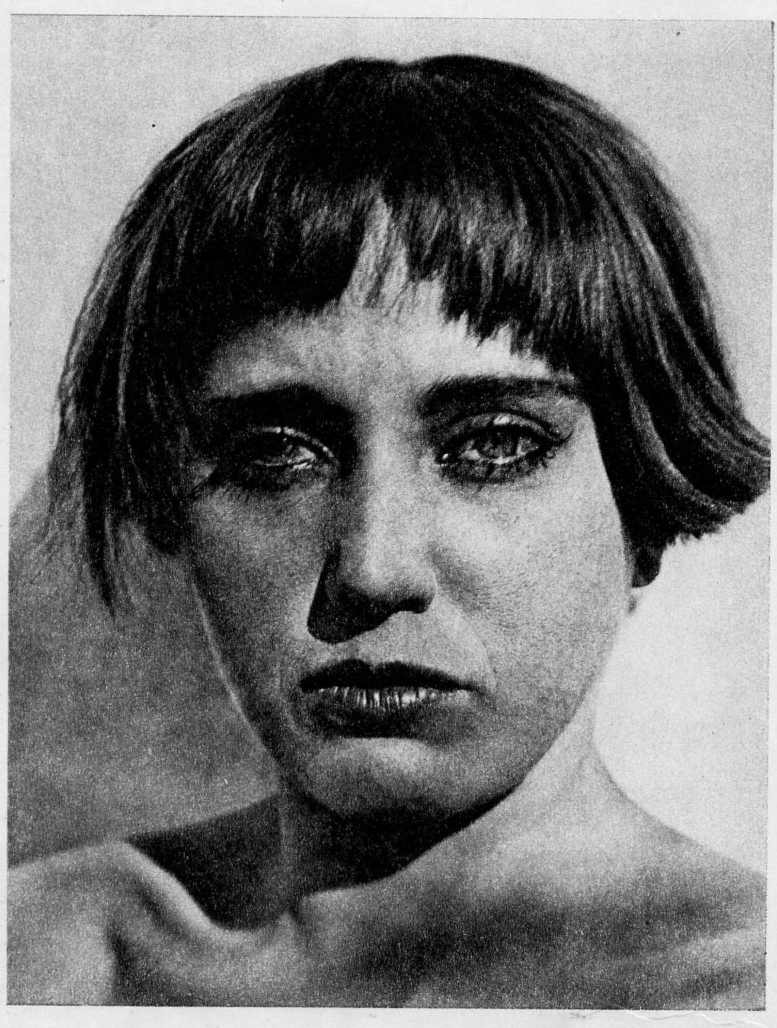
Художественная фотография на Западе все более становится предметом коллекционирования и финансовых сделок, пишет журнал «Болгарское фото». Например, на последнем аукционе фотографических оригиналов, проведенном на нью-йоркской бирже Кристи Ист, были предложены снимки Гарри Луна, Даниэля Вольфа, Рудольфа Киккена и других. Некоторые проданные произведения в процессе аукциона приобрели огромную стоимость. Одна из пяти представленных работ американского фотографа Пола Оутебриджа «Воротник рубашки», созданная в 1922 году, при первоначальной цене в 4000 долларов была продана за 20000 долларов. Уникальный триптих дорисованных вручную актов Мана Рея 1930 года куплен одним коллекционером за 55000 долларов. «Акт в песчаных дюнах» Эдварда Уэстона продан за 20000 долларов, а «Портрет девушки» Джулии Маргарет-Камерон, созданный в 1897 году, — за 15000 долларов.

Обыденное и сказка

«Учитесь мыслить фотографически, а не в категориях других средств изображения. В таком случае вы всегда сможете сказать что-то новое».

Эдвард Уэстон

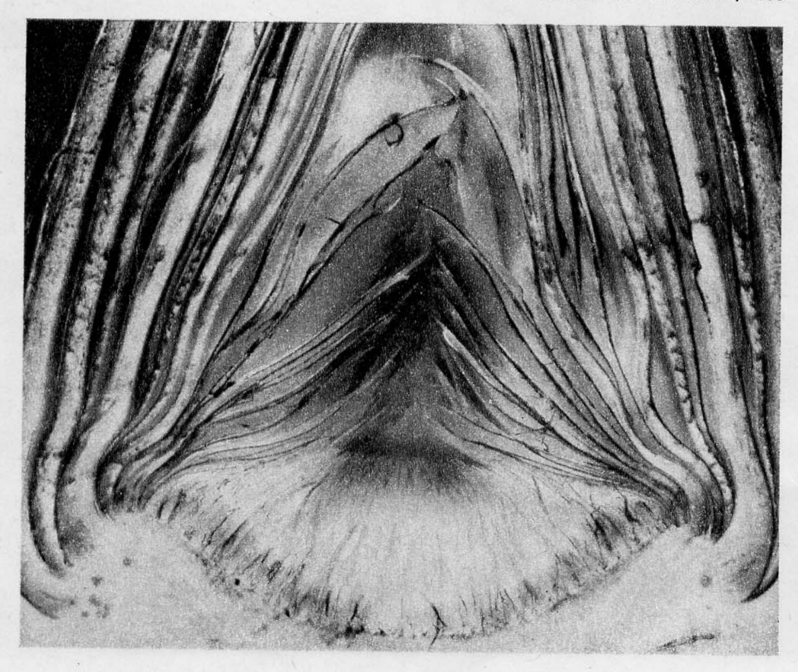
В этом году исполнилось 100 лет со дня рождения Эдварда Уэстона, крупнейшего американского фотографа, творчество которого сыграло большую роль в развитии фотографии первой половины XX века, способствовало ее отмежеванию от художественных принципов, заимствованных из живописи.
Уэстон родился в 1886 году в Хайленд-Парк, штат Иллинойс. Впервые взял в руки камеру, подаренную ему отцом, в 16 лет, и с тех пор, по его собственным словам, у него началась новая жизнь. В 1911 году Уэстон открыл в Калифорнии собственное ателье. Дело его процветало, он участвовал в различных салонах и выставках, получал награды и призы за свои работы, выполненные в традиционной пикториальной манере. Но в 1922 году ищущий, неудовлетворенный собой художник (по воспоминаниям близких, Уэстон был самокритичен до болезненности) бросает ателье, отказывается от многообещающей карьеры фотографа-пикториалиста и уезжает в восточные штаты, в Огайо, где в неожиданной для него манере снимает индустриальные сюжеты. В это же время Уэстон познакомился с такими выдающимися мастерами американской фотографии, как А. Стиглиц и П. Стрэнд.
«...Вся моя жизнь вдруг приобрела совершенно иной смысл. Меня заинтересовало что-то конкретное... Теперь я мог всегда оставаться наедине со своей единственной «любовью» — камерой. Всеми своими знаниями, образованием и опытом я обязан только ей».
В 1922 году в Мексике прошла персональная выставка Уэстона, которая получила самый горячий прием у публики. Он переехал на долгое время в Мексику, где начался новый период его творчества. Среди многочисленных портретных работ Уэстона (а их насчитывается более пяти тысяч) есть чрезвычайно выразительные портреты выдающихся деятелей мексиканской культуры — Давида Сикейроса, Диего Риверы, Хосе Ороско и других.
«Портретное произведение — это не выявление личности портретируемого или личности самого фотографа. На самом деле это неуловимый и необъяснимый контакт, это диалог между объектом и художником».
В этот период Уэстон много экспериментировал с крупноплановой съемкой, светотеневыми эффектами, раскрывая природную, врожденную красоту естественных форм. Характерными для его творчества стали знаменитые впоследствии серии стручков красного перца, раковин, артишоков, облаков, фрагментов человеческого тела. Фотографии эти изысканно просты и в то же время наполнены глубоким внутренним смыслом. Привычные предметы окружающего вещественного мира в интерпретации мастера перестают быть будничными, поражая пронзительной чистотой и гармоничностью линий, совершенством пропорций, прозрачностью и яркостью тона.
«Объектив камеры способен обострить наше зрение, он заставляет нас видеть больше, чем наши глаза, подчеркивая мельчайшие детали, выделяя фактуру. Поэтому камеру лучше всего использовать для съемки крупным планом. Это дает возможность раскрывать такую глубинную сущность предмета, что зрителю воспроизведенный образ подчас кажется реальнее и понятнее, чем подлинный предмет».
Аппаратура Эдварда Уэстона состояла из фотокамеры 8×10 см, штатива с вращающейся головкой, нескольких сменных объективов и фильтров. Полное снаряжение фотографа весило около 30 кг, но со временем он научился быстро устанавливать свою аппаратуру. Как-то сам решил засечь время — на все ушло 2 минуты 31 секунда. Готовясь к съемке, Уэстон никогда не планировал сюжет заранее и целиком полагался на собственную интуицию:
«Когда моя камера медленно движется в поисках объекта, я становлюсь первооткрывателем, который видит через объектив совершенно новый мир... О композиции я ровным



ПОРТРЕТ НАУИ ОЛИН, 1924

ФОТО **ЭДВАРДА УЭСТОНА**

АРТИШОК В РАЗРЕЗЕ, 1930



счетом ничего не знаю. Я создаю ее сам. Слепо следовать правилам композиции — все равно, что проверять правила земного притяжения перед тем, как отправиться на прогулку. Научить чувствовать композицию невозможно. Это вопрос мастерства и творческой зрелости».

Эдвард Уэстон был человеком необычайной работоспособности, спартанской дисциплины. Обычно он вставал в 5 часов утра, немного боксировал со своими четырьмя сыновьями, обливался ледяной водой и погружался в работу — писал свои «Дневники», статьи по фотографии или печатал с бесконечных негативов. Он мог часами, днями, неделями сосредоточенно работать над одной темой.

В 1929 году Уэстон обосновался в Калифорнии, в Кармеле, где открыл с одним из сыновей фотостудию. Тогда же появились его первые фотографии из Пойнт-Лобоса, изображающие засохшие, мертвые ветви и корни деревьев, застывшие водоросли. С тех пор природные мотивы стали доминирующими в творчестве Уэстона. Его серии снимков Калифорнийского побережья с песчаными дюнами Пойнт-Лобоса, повторяющими мягкие очертания обнаженных фигур на песке, с таинственными и величественными скалами полны колдовского очарования и музыки.

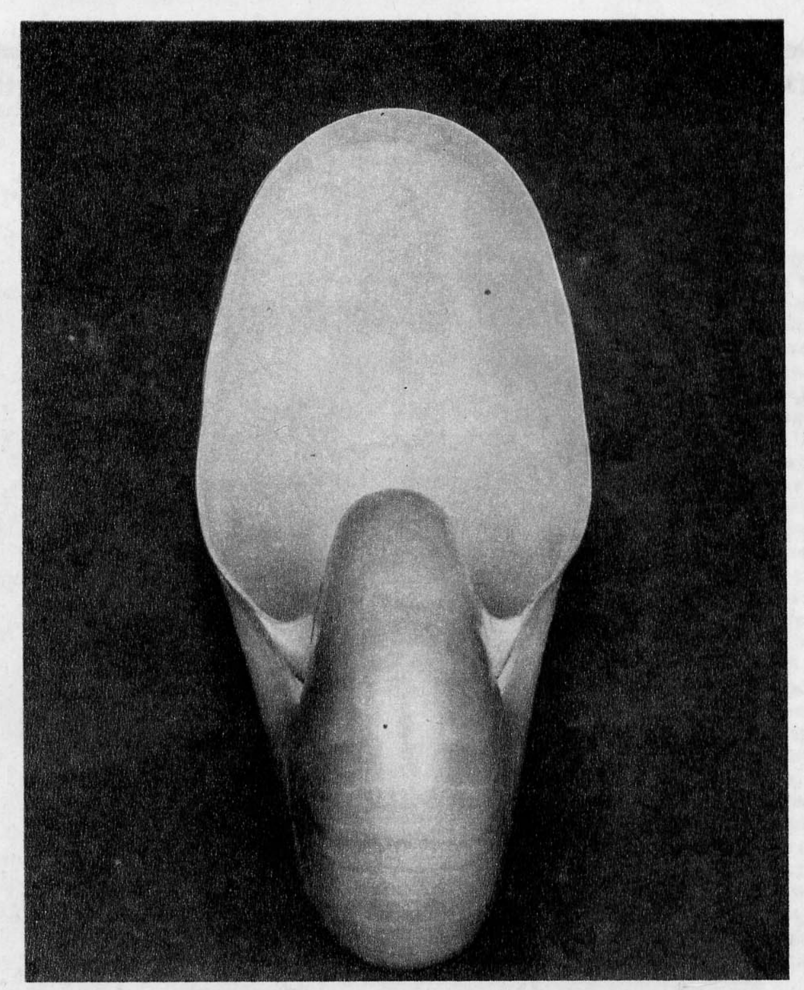
«...Облака, скалы, деревья, человеческое тело на песке — это не что иное, как взаимозависимые, взаимосвязанные части целого, что и является самой жизнью».

В конце 30-х годов Уэстон много путешествовал по стране и много снимал. Ему было поручено подготовить фотоиллюстрации к специальному изданию «Листьев травы» Уолта Уитмена.

В 1937 году он стал первым фотографом, которому присудили стипендию Гуггенхейма — знак национального признания таланта и заслуг художника.

В 1951 году состоялась его последняя прижизненная персональная выставка «Мир Уэстона».

Уэстон оставил после себя колоссальный архив с тысячами негативов, который полностью не видели даже его сыновья. В коридорах его дома в Кармеле собрано множество аккуратно рассортированных, пронумерованных и датированных конвертов с негативами и указаниями, каким образом их лучше печатать. Этим и занимается уже более 20 лет его младший сын Коул, который провел с ним рядом последние годы его жизни.

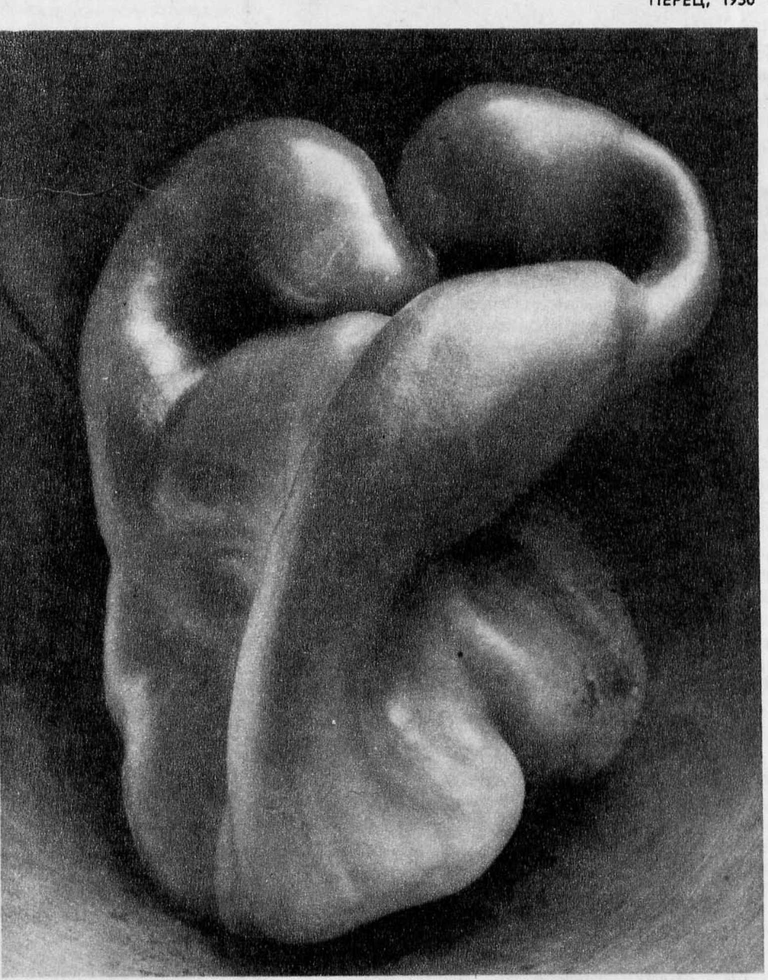




РАКОВИНА, 1927

ФОТО ЭДВАРДА УЭСТОНА

ПЕРЕЦ, 1930



По завещанию Уэстона его фотографическое наследие перешло к младшему сыну и, выполняя волю отца, Коул продолжает печатать с его негативов, подписывая их: «Негатив Эдварда Уэстона, печать Коула Уэстона».

Коул Уэстон — известный в Америке фотограф. Его работы представлены во многих художественных галереях США. В основном он снимает в цвете. В свое время Эдвард Уэстон тоже заинтересовался цветной фотографией. «Однажды отец попробовал свои силы в цветной фотографии и был в восторге, — вспоминает Коул. — Он считал, что в фотографии есть два способа изображения, и они не могут подменять друг друга».

Коул Уэстон не только фотографирует сам, но и учит искусству фотографии других. Занятия он проводит в уголках Пойнт-Лобоса, которые так полюбились его отцу, и на том кусочке побережья, который был официально переименован в честь выдающегося мастера.

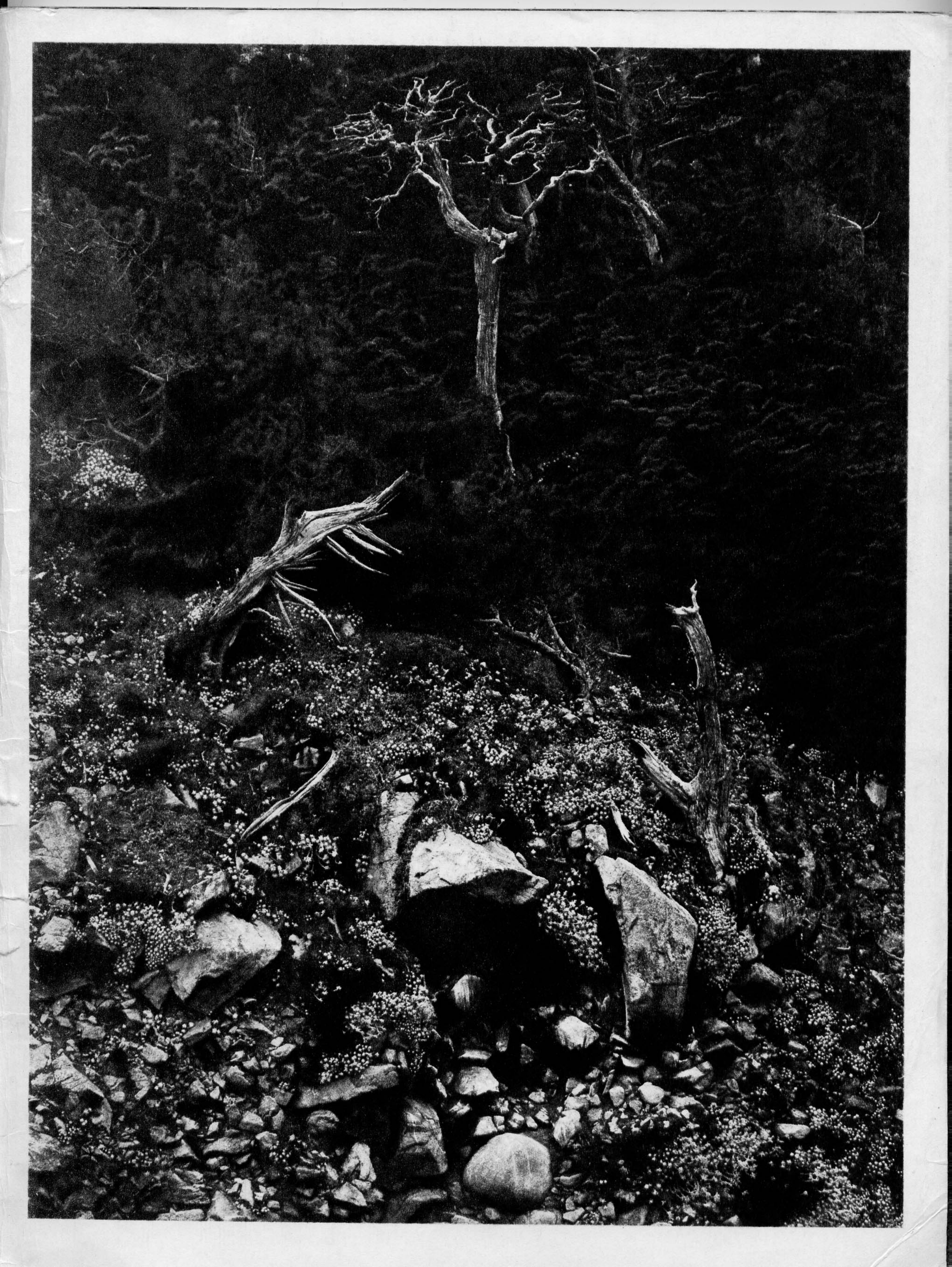
Сын Коула Уэстона Ким и племянник Марк — тоже фотографы. На одной из художественных выставок в США были представлены работы трех поколений династии Уэстонов...

Директор фотоотделения Музея современного искусства в Нью-Йорке Д. Жарковски так определил эстетическую ценность творчества Уэстона: «Степень величия Эдварда Уэстона состоит в том, что ему, в отличие от многих фотографов того времени, удалось избежать ограниченности фотографических категорий, течений и теорий (даже его собственных теорий) и создать такие произведения, для которых нет объяснений... Он снимал жизнь такой, какой ее видел, превращая обыденные вещи в фантастическую сказку».

«Фотография — это слишком честное и бескомпромиссное средство изображения, чтобы фиксировать поверхностные, незначительные стороны жизни».

В. ПАВЛОВА

ПОЙНТ-ЛОБОС, 1946





Цена 70 коп.
Индекс 70869